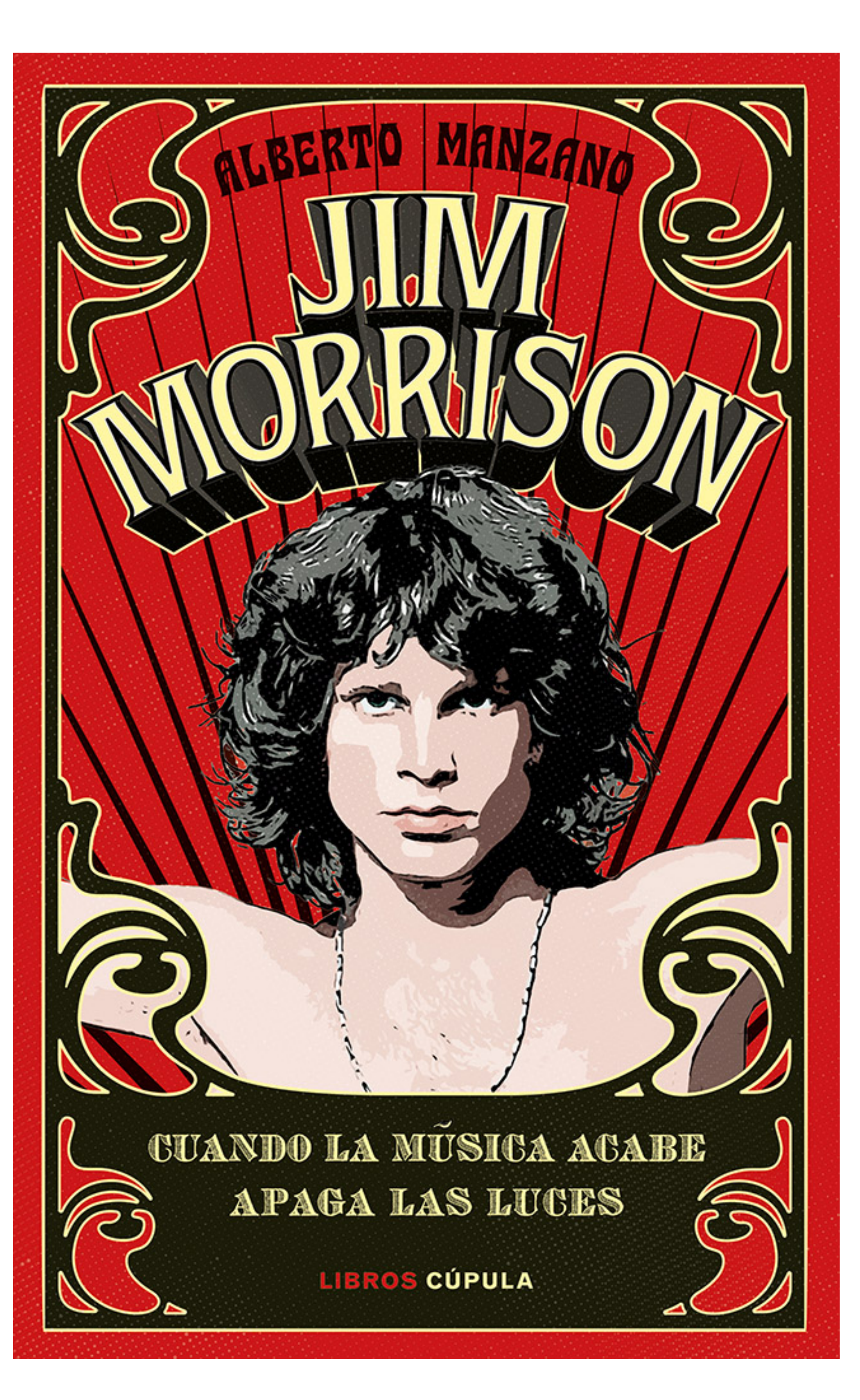

ALBERTO MANZANO
JIM MORRISON
CUANDO LA MŨSICA ACABE
APAGA LAS LUCES
LIBROS CÚPULA

Índice

Sinopsis

Cincuenta años después de la desaparición de Jim Morrison, ocurrida el 3 de julio de 1971 en París, y envuelta en el más profundo misterio, este libro quiere celebrar la vida del músico-poeta y cantante de los Doors, cuya obra, filosófica, esotérica y transgresora, inmersa en el ardor de la contracultura norteamericana y los estertores del hipismo, trató de liberar a la gente de su limitado modo de ver y sentir la vida.

Tras seis discos publicados a finales de los años sesenta y polémicos conciertos-rituales en los que Morrison parecía poseído por un alma chamánica, mientras los Doors creaban una música hipnótica para producir un efecto catártico, Morrison renunció a los favores de la gloria y la fama, se arrancó la máscara de sex-symbol, y eligió el «viaje tranquilo» para imponerse como poeta que trabaja en su propio jardín: «La auténtica poesía abre todas las puertas —diría Jim—. Puedes cruzar la puerta que más te convenga. Por eso me atrae tanto, porque es eterna. Mientras haya gente en el mundo, podremos recordar palabras y combinaciones de palabras. Solo la poesía y las canciones pueden sobrevivir a un holocausto. Nadie puede recordar una novela entera, ni describir una película, una escultura o una pintura, pero mientras haya seres humanos, las canciones y la poesía sobrevivirán».


ALBERTO MANZANO
JIM MORRISON
CUANDO
LA MÚSICA ACABE
APAGA
LAS LUCES
LIBROS CÚPULA

Dedicado a Terry Berne

En memoria de Hervé Muller (1949-2021)

COMO LA CÁSCARA DE UN HUEVO, LA FRÁGIL MENTE DE UN NIÑO

> Era al amanecer, mi madre y mi padre, una abuela y un abuelo, y yo íbamos en coche cruzando el desierto, y un camión lleno de obreros indios había chocado con un coche o algo así, no lo sé exactamente, pero había indios tirados por todas partes, sangrando.
>
> Entonces mi padre detuvo el coche. Fue la primera vez que saboreé el miedo. Debía de tener unos cuatro años, y un niño es como una flor, su cabeza flota en la brisa. Ahora, al recordarlo, veo las almas de aquellos indios muertos corriendo enloquecidas, y uno de aquellos espíritus saltando dentro de mi alma. Y aún está ahí.»

El suceso tuvo lugar en la carretera de Santa Fe (Ruta 66), en las afueras de Albuquerque (Nuevo México), próximo a una reserva de los indios pueblo –grupo nativo norteamericano descendiente de los anasazi.[1]

Pero lo que Jim veía no era más que un sueño, le dijo su padre: «No pasa nada, Jimmy, de verdad. Ha sido un sueño. No ha pasado nada. Solo ha sido un sueño», le dijo su padre mientras Jim sollozaba histéricamente en brazos de su madre: «¡Quiero ayudarlos, quiero ayudarlos! ¡Se están muriendo! ¡Se están muriendo!».

Pero, en realidad, lo que Jim veía era un montón de indios moribundos tirados en medio de la carretera junto a un camión volcado en un cruce de caminos. Entonces su padre detuvo el coche, bajó para ver si podía hacer algo y pidió a otro hombre que fuera a buscar un teléfono y llamara a una ambulancia. Jim seguía llorando desconsoladamente mientras observaba la caótica escena a través de la ventanilla. Su padre subió de nuevo al coche, y abandonaron el lugar. Jim seguía sollozando: «¡Quiero ayudarlos, quiero ayudarlos! ¡Se están muriendo! ¡Se están muriendo!».

Unos años más tarde, Jim explicaría que, en el mismo instante

en que el coche de su padre se alejaba del cruce, un indio murió y su alma saltó dentro de su cuerpo, poseyéndolo. Según Morrison, se trataba de un brujo, un chamán indio, que se convertiría en su guía espiritual. «Fue el momento más importante de mi vida», sentenció.

Indios sangrando, esparcidos por la carretera al amanecer
Espíritus atestan la frágil mente de cáscara de huevo de un niño

Sangre, grita su cerebro mientras le cortan los dedos
Sangre brotará en el nacimiento de una nación
Sangre es la rosa de la unión misteriosa
La sangre aumenta, me sigue

Indio, indio, ¿de qué sirvió tu muerte?
El indio no dice nada

Lentamente se agitan, lentamente se levantan
Los muertos son recién nacidos despertando
Con miembros destrozados y almas húmedas
Suspiran absortos en su asombro fúnebre
¿Quién llamó a estos muertos a bailar?

¿Acaso fue la joven que está aprendiendo a tocar
la canción espectral en su pequeño piano de cola?
¿Fueron los niños del desierto?
¿Fue el mismo dios fantasmal
tartamudeando, animándolos, hablando?

Os he llamado para ungir la tierra
Para anunciar la tristeza cayendo como piel quemada
Os he llamado para desearos lo mejor
Para que os sintáis orgullosos como un nuevo monstruo
Y ahora os invito a rezar.

«Newborn Awakening»

(«El despertar de los recién nacidos»)

James Douglas Morrison nació el 8 de diciembre de 1943[2] en Melbourne (Palm Bay, Florida), cerca de lo que hoy se conoce como Cabo Cañaveral.[3]

Jim tiene ancestros escoceses por parte del clan Morrison –procedentes de la isla de Lewis, la más grande y norteña de las islas Hébridas Exteriores de Escocia–, e irlandeses, del clan Clelland –originarios del condado de Down, ubicado en el nordeste de Irlanda del Norte, dentro de la provincia de Úlster– en el árbol genealógico de su madre.

Su padre, George Stephen Morrison (1919-2008), graduado en la Academia Naval de Estados Unidos en 1941, conoció a Clara Clarke (1919-2005) –hija de Dalton Frank Clarke, abogado sindicalista de ideología socialista– en Honolulu (Hawái), y, en abril de 1942, apenas cuatro meses después del bombardeo japonés de la base naval norteamericana de Pearl Harbor (Honolulu), acontecido el 7 de diciembre de 1941 –hecho que provocaría la entrada de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial–, George Morrison y Clara Clarke contrajeron matrimonio. Inmediatamente después de la boda, Morrison, con el rango de contraalmirante de la Armada, tuvo que abandonar el dique seco para unirse a la flota norteamericana destinada en el Pacífico. En diciembre de 1943, tras el nacimiento de Jim, George S. Morrison recibió órdenes para reincorporarse a la flota, esta vez pilotando aviones de caza desde un portaaviones.

Los cambios de destino del contraalmirante: Melbourne (Florida), Clearwater (golfo de México) –donde Jim y su madre viven en la casa de los padres de George–, Albuquerque (Nuevo México) –donde nace la hermana de Jim, Anne Robin, en 1947–, Los Altos (California) –aquí nace su hermano, Andrew Lee, en 1948– y Claremont (California), caracterizan la infancia y la adolescencia de Jim Morrison.

Un año después del término de la Segunda Guerra Mundial,

cuando Jim aún no ha cumplido tres años, su padre regresa al hogar, pero debe trasladarse inmediatamente a Washington D. C., donde solo permanecerá seis meses antes de ser destinado –la primera de dos veces– a Albuquerque, en cuya base aérea de Kirtland, establecida en septiembre de 1947, ejerce de instructor en un programa militar sobre armas atómicas –en esta misma base, en 1969, se inaugurará el Museo Nacional de Armas Atómicas–. En febrero de 1948, un nuevo destino lleva al contraalmirante a bordo de un portaaviones en calidad de oficial de armas especiales, dejando a su familia en la zona residencial de Los Altos (California), donde Jim empieza a estudiar en la escuela pública. Continúa sus estudios en Claremont (California) –una de las ciudades con mayor renta per cápita de Estados Unidos–, y, de nuevo, Albuquerque, donde cursa los grados séptimo y octavo hasta 1957. Alameda –una pequeña isla en la bahía de San Francisco, donde se halla el mayor puerto militar aéreo de Estados Unidos en todo el orbe– es el nuevo destino de George S. Morrison y su familia.

Todo se precipita drásticamente cuando, en agosto de 1964, el contraalmirante está al mando de las fuerzas navales destinadas en el golfo de Tonkin –situado entre el norte de Vietnam y el sur de China–, y varios de sus destructores son supuestamente torpedeados por la marina vietnamita, incidente que es utilizado como pretexto por el presidente norteamericano Lyndon B. Johnson para declarar la guerra a Vietnam en 1965 –el anterior presidente de Estados Unidos, John Fitzgerald Kennedy, y el presidente de la República de Vietnam, Ngo Dinh Diem, habían sido asesinados en noviembre de 1963, con veinte días de diferencia–. Jim Morrison tiene veinte años.

¡Compañía, alto!
¡Presenten armas!

¿Podemos resolver el pasado?
Indefinibles mandíbulas, junturas del tiempo
La base

Hacerse mayor de edad en un lugar árido
Agujeros y cuevas

«To Come Of Age» («Hacerse mayor de edad»)

Espera que la guerra acabe
Y los dos seamos mayores
El soldado desconocido
Desayunas mientras lees las noticias
Los niños de la tele ya han comido

Nonatos vivos, vivos muertos
La bala impacta en la cabeza del casco
Y todo ha terminado
Para el soldado desconocido
¡Compañía, alto!
¡Presenten armas!

Haz una tumba para el soldado desconocido
Un nido en el hueco de tu sobaco
El soldado desconocido
La bala impacta en la cabeza del casco
Y todo ha terminado
La guerra ha terminado
Todo ha terminado
La guerra ha terminado

«The Unknown Soldier» («El soldado desconocido»)

En 1975, tras diez años desde el inicio de uno de los conflictos bélicos más cruentos en toda la historia de la humanidad, el ejército norteamericano abandona Vietnam, dejando una carnicería de más de cinco millones de cadáveres entre la población vietnamita y sesenta mil bajas en el ejército norteamericano.

EDIPO REY

El asesino se despertó antes del amanecer
Se calzó sus botas
Cogió una cara de la antigua galería
Y cruzó el pasillo

Entró en la habitación de su hermana
Después, hizo una visita a su hermano
Y cruzó el pasillo

Y llegó a una puerta
Y miró dentro
«¿Padre?»
«Sí, hijo»
«Quiero matarte»
«¿Madre? ¡Quiero follarte!»

«The End» («El fin»)

«¡Edipo, asesino de su padre (Layo), marido de su madre (Yocasta), que resolvió el enigma de la esfinge!», explicaría Morrison a propósito de su composición «The End», uno de los temas más polémicos escritos en la historia del *rock*. «Había encontrado una especie de fórmula mágica para entrar en el subconsciente. Me quedaba tumbado y repetía una y otra vez: "Folla a tu madre, mata a tu padre, folla a tu madre, mata a tu padre, folla a tu madre". Es un mantra mediante cuya repetición puedes entrar en tu mente. Y no carece de sentido. Es muy básico, pero no son solo palabras. Mientras lo repitas una y otra vez, es imposible dejar de estar

consciente... Pero Sófocles tenía una concepción romántica de Edipo, sobre la que escribió Nietzsche –continuaba Morrison su explicación–. Consideraba a Edipo "la figura más patética de la tragedia griega", un noble a quien, a pesar de su sabiduría, la fatalidad conduce al error y a la desgracia, pero que, a través de sus extraordinarios sufrimientos, acaba por ejercer un efecto mágico y curativo sobre el resto de la humanidad, llevándolo incluso después de su muerte.»

Evidentemente, el padre de Jim nunca se lo perdonaría.

Este es el fin, hermosa amiga
El fin

Duele dejarte libre
Pero sé que nunca me seguirás

El fin de la risa y de las suaves mentiras
El fin de las noches en que intentamos morir

Este es el fin.

«The End» («El fin»)

En 1957, Jim cursa su primer grado en el Instituto de Alameda (California). Traba amistad con un compañero de clase, Fud Ford, junto con el que inventa anuncios radiofónicos sexualmente explícitos y salvajemente escatológicos sobre los problemas de «pellizcar culos y masturbarse»: «La masturbación se presenta normalmente entre los doce y los dieciocho años, a pesar de que algunos continúan su práctica hasta más allá de los noventa y tres. Quizá usted no sea consciente de los peligros de la masturbación. A menudo sale un sarpullido alrededor de la piel exterior del pene, que, en casos extremos, puede requerir la amputación del miembro. También puede producir estridopsis del glande papuntasístulo, lo cual, hablando en plata, significa que

usted puede encontrarse con la polla bien roja. A nadie le gustaría pasar por eso. Pero sucederá, a no ser que consiga ayuda inmediata. Nosotros (la Sociedad para la Prevención de la Masturbación) estamos equipados con máquinas especiales probadas bajo el agua, y nuestro equipo de enfermeras diplomadas está siempre a punto para echarle gustosamente una mano cuando sea necesario».

Morrison es un buen estudiante, pero indisciplinado y provocador. Le gusta sacar de quicio a todo el mundo, especialmente a los profesores. Habla cuando no le preguntan y responde, sin que nadie se lo haya pedido, a preguntas que algún alumno plantea en clase. Se burla de sus compañeros y no participa en ninguna actividad extraescolar. Tiene un carácter engreído e intempestivo, y cree saber más que nadie. Frecuenta el 1320 Club –refugio favorito de la juventud local–, donde tocan blues en directo.

Con catorce años ya es un devorador de libros, pero nunca había leído una novela con tanta avidez como *En el camino –On The Road–*,[1] del escritor *beat* Jack Kerouac, que se la acaba en cuatro horas y vuelve a empezarla.

Alameda está a cuarenta y cinco minutos en autobús de North Beach –barrio de San Francisco conocido popularmente como «Little Italy»–, donde se encuentra el cuartel general de los poetas de la generación *beat*, y los sábados, Jim y Fud suelen visitar la librería City Lights, en cuyo escaparate luce un cartel que anuncia «libros prohibidos». Allí hojean poemarios de Lawrence Ferlinghetti –propietario y editor de City Lights–, Allen Ginsberg, Gary Snyder, Gregory Corso, Peter Orlovsky y Kenneth Rexroth.

Los poetas *beats* se han inspirado en el jazz, pero inspiran los primeros balbuceos del rock'n'roll. Ferlinghetti, acompañado por un pequeño combo de músicos de jazz, ha propuesto el retorno a la poesía callejera, y, mientras Snyder mantiene una sobrecogedora serenidad en sus poemas, Corso es un revulsivo de las letras –el «chico malo» de los *beats*–, Orlovsky es un celador mental/amante de Ginsberg, y Rexroth –«padre de los *beats*»–, un absoluto radical. Pero, entre todos ellos, Allen Ginsberg es el poeta favorito de Jim:

«Era el verdadero Karl Marx de la novela de Kerouac, el farsante poético y pesaroso de mente oscura», aseveraría Morrison, que también se siente fascinado por Dean Moriarty: «El héroe de *En el camino*, uno de los locos de Kerouac, es decir, los que están locos por vivir, locos por hablar, locos por salvarse, deseosos de todo a la vez, los que nunca bostezan y nunca dicen obviedades, sino que arden, arden, arden, arden como fabulosos cohetes explotando mientras atraviesan las estrellas y en el centro ves cómo estalla una luz azul y todo el mundo suelta un: "¡Aaaaaahhhh!"».

En el círculo *beat* –abreviatura del término *beatífico*, aunque algunos prefieren la acepción de *apaleado* o *derrotado*, y, en el argot de los músicos de jazz, el vocablo se refiere a un *golpe rítmico*–, el misticismo oriental –especialmente el zen y el hinduismo–, las drogas –particularmente, el LSD–, la palabra articulada al carácter sagrado del ser humano –vía Walt Whitman– y las creencias panteístas de los indios nativos americanos son los pilares que sostienen la obra poética de esta generación disidente: «He visto las mejores mentes de mi generación destruidas por la locura, muriendo histéricas y desnudas, arrastrándose por las calles al amanecer… ¿Qué esfinge de cemento y aluminio ha abierto sus cráneos para comer su cerebro y su imaginación?», había recitado Allen Ginsberg durante una lectura de su poemario *Aullido (Howl)*, en la galería Six de San Francisco en 1955.

Ese mismo año aparece el primer periódico *underground* del país, *Village Voice*; «Rock Around The Clock» es la primera canción de rock'n'roll que alcanza el número 1 en las listas de éxitos, en la voz de Bill Haley; Elvis Presley graba «Mystery Train»; Chuck Berry canta «Maybellene»; Little Richard publica un *single* con «Tutti Frutti»; el rock'n'roll es declarado «peligro público»; se estrena la película *Rebelde sin causa (Rebel Without A Cause)*, de Nicholas Ray, y James Dean muere en un accidente de coche.

> El nacimiento del rock'n'roll coincidió con mi adolescencia, con mi toma de conciencia –explicaría Morrison–. Era muy excitante, aunque, en aquella época, no podía permitirme pensar racionalmente que yo mismo pudiera acabar haciendo algo así. Simplemente, estaba ahí, eso es todo. Yo nunca cantaba. Ni siquiera

> se me había pasado por la cabeza. Pensaba que me convertiría en escritor o sociólogo, o quizá que escribiría obras de teatro.

En 1958, un nuevo traslado del padre de Jim lleva a la familia hasta Alexandria (Virginia), al sur de la capital federal. La casa está ubicada en un barrio de clase media-alta habitado por diplomáticos, senadores, abogados, médicos, gente de alta alcurnia, en un sector boscoso llamado Beverly Hills. Pero, una vez más, el contraalmirante debe regresar inmediatamente al Pentágono, y Jim vuelve a quedarse solo con su madre y sus hermanos. Se matricula en el instituto George Washington, donde conoce a Tandy Martin, su primera novia, a quien le dedica el poema «All The Poems» («Todos los poemas»), en el que Morrison describe a una hermosa mujer bailando en un anillo de fuego, con la que el poeta se funde en un ensueño mágico.

> *Noche de pecado (la caída)*
> *Primera relación sexual, una sensación de haber*
> *hecho este mismo acto en otro tiempo*
> *Oh, no, otra vez no*

Durante el último año en el instituto, sus padres lo presionan para que inicie estudios universitarios, pero ante el desinterés de Jim, deciden matricularlo en la Universidad de St. Petersburg (Florida), y lo envían a la casa de sus abuelos paternos –abstemios y religiosos–, afincados en Clearwater: «Odiaba el conformismo, siempre tenía un punto excéntrico de todas las cosas –recuerda su abuela Caroline–. Intentaba escandalizarnos. Eso le encantaba. Nos contaba cosas que sabía que nos harían sentir incómodos. Nosotros no le comprendíamos. Jimmy tenía muchas caras. Veías una y, de pronto, vislumbrabas otra. Nunca sabías qué estaba pensando».

En 1962, Morrison les hace saber a sus padres que su deseo es estudiar cine en la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA), pero sus progenitores lo desoyen y lo envían a Tallahassee para estudiar en la Universidad del Estado de Florida. En el examen de ingreso, obtiene unos resultados superiores a la media normal; su coeficiente de inteligencia es de 149. En el segundo

semestre, estudia a «los filósofos de la protesta», considerados críticos y contrarios a la tradición filosófica: Michel de Montaigne, Jean-Jacques Rousseau, David Hume, Jean-Paul Sartre, Martin Heidegger, y su favorito, Friedrich Nietzsche. Morrison también está interesado en el comportamiento colectivo, de modo que se matricula en la asignatura Psicología de las Masas. En una de las clases del curso, lee la interpretación freudiana del filósofo marxista norteamericano Norman O. Brown (1913-2002), desarrollada en su libro *La vida contra la muerte*, y su tesis de que la humanidad debe considerarse en gran medida desconocedora de sus propios deseos, hostil a la vida e inconscientemente inclinada a la autodestrucción: «La represión no solo había causado una neurosis individual –escribía Brown–, sino también una patología social». Morrison llegó a la conclusión de que las masas podían tener neurosis sexuales igual que los individuos, y que estos trastornos podían ser diagnosticados rápida y eficazmente para su posterior tratamiento. Ansioso por probar su teoría, Jim incitó a tres compañeros universitarios para que le ayudaran a intervenir los altavoces del campus. «Puedo mirar a la multitud –les dijo–. Es muy científico. Puedo diagnosticar psicológicamente a la multitud. Solo cuatro de nosotros, convenientemente situados, podemos provocar cambios en la multitud. Podemos curarla. Podemos hacerle el amor. Podemos provocar un motín.»

Su avidez literaria aumenta considerablemente. Se traga toda la obra del filósofo alemán Friedrich Nietzsche, cuyos puntos de vista sobre estética, moralidad y dualidad entre lo apolíneo y lo dionisíaco marcarán a fuego su primera poesía. Pero Morrison da un carpetazo al ideal de belleza absoluto y racional que encarna Apolo y se decanta por el espíritu de Dioniso, que persigue las emociones irracionales, las pulsiones profundas e inconscientes, que, según lee en el libro *El nacimiento de la tragedia desde el espíritu de la música*, «no pueden expresarse plenamente más que a través de una sola forma de arte: la música».

Similar es su atracción por el poeta simbolista francés Arthur Rimbaud, cuya obra completa también ha devorado, admirando especialmente la inspiración visual en su poesía. Morrison se siente

identificado con las palabras que lee en una carta de Rimbaud al poeta Paul Demeny, en la que había escrito: «Un poeta se convierte en un visionario a través de una larga, ilimitada y sistemática desorganización de todos los sentidos. Todas las formas de amor, de sufrimiento, de locura. El poeta se investiga a sí mismo, vacía en su interior todos los venenos y preserva su quintaesencia. Es un tormento inenarrable, para el que será necesario una enorme fe, una fuerza sobrehumana, con el que se convertirá, entre todos los hombres, en el gran inválido, el gran maldito, ¡y el científico supremo! ¡Porque alcanza lo desconocido! Poco importa que sea destruido en su extático vuelo a través de cosas nunca oídas, innombrables».

Con la lectura de este texto, Morrison comprende que ser poeta supone mucho más que escribir poemas. Exige un compromiso con la vida y la muerte, lo cual implica mucho dolor. Es despertarse cada mañana con una fiebre altísima que solo la muerte puede extinguir, y, aun así, estar convencido de que ese sufrimiento lleva consigo una recompensa única: el precio de la aniquilación del cuerpo por la explosión de la luz mental. «El poeta es el sacerdote de lo invisible», había escrito el poeta modernista norteamericano Wallace Stevens (1879-1955). «Los poetas son los legisladores no reconocidos del mundo –escribiría el poeta británico Shelley (1792-1822)–, los hierofantes de una inspiración no percibida; los espejos de las sombras gigantescas que el futuro proyecta sobre el presente.»

El cerebro de Morrison es un hormiguero de ideas: la noción romántica de la poesía inglesa toma posiciones, la tragedia predestinada de los filósofos griegos se enrosca en sus circunvoluciones cerebrales, la locura, la adicción a las drogas y el alcoholismo de sus héroes poéticos –Charles Baudelaire, Dylan Thomas, Brendan Behan, Arthur Rimbaud–, el análisis de Nietzsche sobre las actitudes morales hacia la vida, el nihilismo de Schopenhauer, la rebeldía de los poetas *beats*. En definitiva, todos aquellos escritores e intelectuales, surgidos de las generaciones de la posguerra, que promovieron una revolución cultural en la que Rimbaud y Blake eran indispensables. Todas esas páginas se

conviertan en un espejo donde Morrison se ve reflejado. Y se está convirtiendo en un escritor.

Sigue leyendo cualquier cosa que cae en sus manos de los *beatniks*, a los que ahora se suman William Burroughs, Kenneth Patchen y Michael McClure. Exprime la obra de autores de mente desafiante –*El intruso*, del escritor británico del existencialismo fenomenológico Colin Wilson; *Ulises*, de James Joyce–, y de los filósofos existencialistas franceses –Honoré de Balzac, Cocteau–. Por supuesto, Camus, Kafka, pero también Molière, Céline, Plutarco y sus *Vidas paralelas*, todos estos libros se apoyan alineados en sus estantes. Su profesor de Literatura inglesa de aquel año lo recuerda así: «Jim leía tanto o más que ningún otro alumno de la clase. Estoy convencido de que fue el único de la clase que había leído y comprendido el *Ulises* de Joyce. Pero todo lo que leía era tan extravagante que una vez le pedí a otro profesor que acostumbraba a ir a la Biblioteca del Congreso que comprobase si los libros de los que Morrison hablaba existían en realidad. Yo tenía la sospecha de que se los inventaba, ya que se trataba de libros ingleses sobre la demonología escritos en los siglos XVI y XVII. Yo nunca había oído hablar de ellos. Pero existían, y estoy convencido, por el trabajo que hizo, de que los había leídos todos, y la Biblioteca del Congreso era la única fuente posible».

«¿Has visto alguna vez a Dios?»
–Un mandala. Un ángel simétrico

¿Lo has sentido? Sí. Un Polvo. El Sol
¿Lo has oído? Música. Voces
¿Tocado? Un animal. Tu mano
¿Saboreado? Carne poco hecha, maíz, agua,
y vino.

¿Dónde supiste de
Satanás? –En un libro
¿Del amor? –En una caja

Morrison llenaba de reflexiones y poemas numerosos cuadernos de notas, de los que saldría gran parte de su producción literaria y la inspiración para muchas de sus primeras canciones. Uno de los poemas se titulaba «Horse Latitudes» («Latitudes de caballo»), cuyo título jugaba al equívoco, dado que el término *horse latitudes* se refiere a las altas presiones subtropicales en las que la atmósfera desarrolla espesas nieblas nocturnas y brumas en las horas diurnas, un ambiente tenebroso que el precoz poeta incorporaría a la visión espeluznante de la portada de un libro que mostraba a unos caballos arrojados al mar desde un galeón español, detenido por falta de viento en el mar de los Sargazos –descubierto por Cristóbal Colón en su primer viaje a América–. Los conquistadores tirando caballos por la borda para aligerar la carga:

Cuando el mar inmóvil urde una armadura
Y sus hoscas y abortadas
Corrientes engendran minúsculos monstruos
La auténtica navegación muere

Momento difícil
Y el primer animal es arrojado por la borda
Las patas frenéticamente bombeando

Su tieso galope verde
Y la cabeza sale a la superficie

Porte
Delicado
Pausa
Consentimiento
En la muda agonía de los ollares
Cuidadosamente purificados
Y sellados

«Horse Latitudes» («Latitudes de caballos»)

Incontenible, el cerebro de Morrison sigue bullendo. Se matricula en un curso de Historia del Arte del Renacimiento, que incluye un estudio sobre el pintor flamenco el Bosco. La teoría que Jim desarrolla en su trabajo se basa en que el artista era miembro de la secta adamita, un grupo herético del Medievo surgido entre los siglos II y III en el norte de África, cuyos seguidores practicaban el nudismo y vivían en una anarquía absoluta para poder regresar a la «inocencia» del edén –tal y como refleja el Bosco en su cuadro *El jardín de las delicias*–. Asimismo, con el objetivo de obtener una base para las clases de cine que está decidido a cursar en la UCLA, estudia varias asignaturas del departamento de Lingüística: Introducción al teatro, Historia del teatro, Elementos esenciales del arte de actuar y Principios de la escenografía.

En las clases de Historia del teatro, descubre a Antonin Artaud (1896-1948), el poeta y dramaturgo francés conocido como el «creador del teatro de la crueldad», que había escrito desde varios manicomios sus proclamas sobre la revolución en los años treinta y cuarenta: «Tenemos que reconocer que el teatro, como una plaga, provoca el delirio y el contagio, ese es el secreto de su fascinación», diría Artaud. A Jim le encantó semejante punto de vista. Su imaginación se desborda. Escribe un irónico trabajo sobre la obra de Samuel Beckett *Esperando a Godot*, en cuyo reparto incluye a un general Grant, un comandante Lee y un esclavo –parodiando la Guerra Civil americana–. En otro trabajo para la asignatura de Escenografía sobre la obra de Tennessee Williams *La gata sobre el tejado de zinc*, propone un pequeño punto de luz en la pared posterior que irá aumentando hasta cubrir todo el escenario, revelándose, al final de la representación, como una célula cancerígena –el personaje principal de la obra muere de cáncer.

Un sábado por la noche, Jim se emborracha, se enzarza en un simulacro de combate a paraguazos con unos amigos y roba el casco de un policía. Es detenido y, en la confusión que sigue a su intento de fuga, el casco desaparece. Morrison es acusado de hurto, perturbación del orden público y resistencia a la autoridad. Pasa la noche en el calabozo y es fichado.

NOTAS SOBRE LA VISIÓN

Tras haber estudiado Literatura, Sociología y Biología en la Universidad del Estado de Florida, en 1964 Morrison llega a la Universidad de California en Los Ángeles (UCLA) para estudiar Cine. La facultad contaba con algunos directores de primera fila: Stanley Kramer, Jean Renoir y Josef von Sternberg, y, en aquel curso del '64, entre los estudiantes se encontraba Francis Ford Coppola. Morrison empieza a mostrar sus preferencias por Visconti, Fellini y Godard, y todo se torna perfecto cuando su novia, Mary Frances Werbelow –a la que había conocido en Clearwater (Florida)–, se traslada a Los Ángeles para encontrar un agente artístico y buscar trabajo como bailarina. Jim y Mary alquilaron un apartamento para vivir juntos.

Morrison se matricula en la asignatura de Literatura Comparada, dirigida por el poeta y activista social Jack Hirschman, en cuya clase Jim reincide en la obra de Antonin Artaud. Establece una relación de amistad-intelectual con cuatro compañeros: Dennis Jakob, John DeBella, Phil Oleno y Max Schwartz. Una noche, Jakob –que trabajará como editor en los estudios Zoetrope de Francis Ford Coppola para el filme *Apocalypse Now* (1979), en cuya banda sonora se incluirá el tema de Morrison «The End», acompañando imágenes apocalípticas de bombardeos con napalm sobre aldeas vietnamitas–, está presumiendo con Morrison sobre cuál de los dos conoce mejor a Nietzsche y ambos se enzarzan en una conversación sobre Dioniso, que, a su vez, les lleva a calibrar la obra del poeta William Blake *El matrimonio del cielo y el infierno*, donde se lee: «Si las puertas de la percepción / quedaran depuradas / todo se habría de mostrar al hombre / tal cual es: infinito» –reflexión que inspirará el título del libro *Las puertas de la percepción* (1954), de Aldous Huxley, elaborado a partir de su

experiencia psicodélica bajo el efecto de la mescalina (principio activo del peyote)–. En la exaltación del momento, ambos amigos deciden que van a formar un grupo de rock que se llamará The Doors: Open and Closed (Las Puertas: Abiertas y Cerradas).

En cuanto a John DeBella, se trataba de otra mente-aspavientos que aseguraba leer por lo menos doscientos libros al año –superando cualquier posible record de Morrison–. En el campus se comentaba que DeBella iba a las librerías agazapado bajo una larga gabardina negra con decenas de bolsillos interiores cosidos para robar todos los libros que codiciaba:

> Chamanismo –diría DeBella–. Estábamos metidos en el chamanismo: el poeta inspirado. Todos andábamos en eso. Un día, Morrison escribió en uno de sus cuadernos: «El chamán dirigía la sesión. Un pánico sensorio, deliberadamente provocado por drogas, cánticos y danzas, lanza al chamán al trance. Cambia la voz, movimiento convulso. Actúa como un loco. Estos histéricos profesionales, escogidos precisamente por su inclinación psicopática, fueron apreciados en otros tiempos. Mediaban entre el hombre y el mundo de los espíritus. Sus viajes mentales establecían el punto crucial de la vida religiosa en la tribu».
>
> Uno de los lemas filosóficos de los estudiantes de cine en la UCLA era –continuaba DeBella–: «Difumina la distinción que existe entre los sueños y la realidad». Y uno de mis versos preferidos era: «Los sueños engendran la realidad». Pero, Phil [Oleno] estaba muy metido en la psicología de Jung, y de él recogimos mucha sabiduría. Teníamos una teoría sobre el «rumor verdadero» –«los rumores fueron la verdadera epidemia», escribiría Jung–, según la cual la vida no es tan excitante y romántica como debería ser, de modo que decimos falsedades porque es mejor crear imágenes que sustituyan su ausencia. Mientras creamos en ellas, carece de importancia que no sean ciertas.

Phil Oleno, que defendía la psicología analítica del filósofo suizo Carl Gustav Jung (1875-1961), y Morrison, que en aquellos días apostaba por la línea de Sándor Ferenczi (1873-1933) –un colega húngaro de Freud que había buscado su propio camino, desvinculándose del psicoanalista austríaco más en el método que en la teoría–, solían sentarse a ver una película para tratar de interpretar el simbolismo del realizador. Por supuesto, como ocurre frecuentemente cuando se habla de psicoanálisis, sus

conversaciones estaban atiborradas de referencias sexuales, que a menudo abarcaban un amplio abanico de neurosis, fetiches y anormalidades: del hermafroditismo y la necrofilia al masoquismo, el sadismo y la homosexualidad. Morrison disfrutaba como un poseso debatiendo esta temática.

En cuanto a Max Schwartz, era el compañero de habitación de Jim. Con él realizó su primer cortometraje en la UCLA, *First Love* (1964), basado en su relación amorosa con Mary Werbelow. Schwartz, que se convertiría en un célebre poeta-fotógrafo, apodado el Poeta Loco de San Francisco, explicaría la génesis y desarrollo de *First Love* en el documental *Obscura* (2002), realizado por Rod Pittman. Posteriormente, Schwartz protagonizó el filme *Hyacinth* (2014) –un título que presenta una inextricable relación con el tema «Hyacinth House», compuesto por Morrison para el último álbum de los Doors, *L. A. Woman* (1971)–, dirigido también por Pittman.

Durante su primer año en la UCLA, Morrison garabateaba notas, visiones, poemas y reflexiones en torno al «cine como arte» en numerosos cuadernos que amontonaba en su habitación:

> El espectador es un animal moribundo. Invoca, mitiga, ahuyenta a los muertos. De noche.
>
> Los espectadores del cine son vampiros callados.
>
> El cine es el arte más totalitario. Toda la energía y las sensaciones son absorbidas en el cráneo, una erección cerebral, el cráneo hinchado de sangre. Calígula quería un solo cuello para todos sus súbditos, de manera que pudiera decapitar todo un reino de un solo golpe. El cine es ese agente transformador. El cuerpo existe para los ojos; se convierte en un tallo seco con el fin de sostener a estas dos blandas e insaciables joyas.

Algunas de estas reflexiones verían la luz en forma de examen en la asignatura de Estética cinematográfica, otras se esfumarían por completo –se dice que perdió tres cuadernos y, desesperado, pensó en la posibilidad de que le hipnotizaran o tomar pentotal sódico, un barbitúrico de efecto hipnótico, para poder recordar sus anotaciones–, aunque, muchas de ellas se harían públicas en una edición privada de su autor en 1969 –se imprimieron cien copias

que el mismo Morrison repartiría– titulada *The Lords: Notes On Vision (Los señores: notas sobre la visión)*, y, posteriormente, en 1971, serían publicadas con el título de *The Lords & The New Creatures.*

> La cámara, como el dios que todo lo ve, satisface nuestro anhelo de omnisciencia. Espiar a otros, desde esta altura y ángulo: peatones entran y salen de nuestro objetivo como raros insectos acuáticos.
>
> El rifle del francotirador es una prolongación de su ojo. Mata con visión injuriosa.
>
> El *voyeur*, el mirón, el curioso, es un oscuro comediante. Es repulsivo en su oscuro anonimato, en su secreta invasión. Está lastimosamente solo. Pero, curiosamente, mediante este silencio y ocultación, es capaz de convertir a cualquiera que esté al alcance de su vista en su ignorante pareja. Es su amenaza y poder.
>
> No hay casas de cristal. Las persianas se bajan y la vida «real» empieza. Algunas actividades son imposibles de llevar a cabo al aire libre. Y estos sucesos secretos son el juego del *voyeur*. Los busca con su innumerable ejército de ojos –como la idea que tiene un niño de una deidad que todo lo ve– «¿Todo?», pregunta el niño. «Sí, todas las cosas», le responden, y el niño tiene que arreglárselas en su soledad con esa intrusión divina.

> El *voyeur* es un masturbador; el espejo, su insignia; la ventana, su presa. Más o menos, todos sufrimos de la psicología del *voyeur*. No en un sentido estrictamente clínico o criminal, sino en toda nuestra postura física y actitud emocional ante el mundo. Cada vez que intentamos romper este hechizo de pasividad, nuestras acciones son crueles, torpes y, generalmente, obscenas, como un inválido que ya no sabe andar.
>
> En Roma, las prostitutas eran exhibidas en las azoteas sobre las vías públicas para la dudosa higiene de mareas de hombres cuya lascivia potencial ponía en peligro el frágil orden del poder. Incluso se cuenta que las señoras de los patricios, enmascaradas y desnudas, se ofrecían a esos frustrados ojos para su propia excitación privada.

Morrison llenaba sus cuadernos de ciencia cinematográfica. Imágenes de magia, violencia, sexo y muerte fluían por sus páginas como un río oscuro. Kennedy fue asesinado por la «injuriosa visión» del francotirador, y Oswald encontró refugio «devorado en las fauces cálidas, oscuras y silenciosas del teatro físico».

> Círculos modernos del infierno: Oswald (?) asesina al presidente.

Oswald sube a un taxi. Oswald se detiene frente a una pensión.

Oswald baja del taxi. Oswald mata al agente Tippit.

Oswald se quita la chaqueta. Oswald es capturado.

Escapó en un cine.

Y Edipo vuelve a hacer su aparición:

Puedes disfrutar de la vida desde lejos. Puedes mirar las cosas, pero no tocarlas. Puedes acariciar a tu madre solo con los ojos.

No puedes tocar estos fantasmas.

Para Morrison, el cine es el heredero de la alquimia:

Separa, purifica, reúne. La fórmula del *Ars magna* y su heredera, el cine.

La cámara es una máquina andrógina, una especie de hermafrodita mecánico.

En su alambique, el alquimista repite la obra de la naturaleza.

Son pocos los que defenderían una visión de la alquimia como la «madre de la química», confundiendo su verdadero propósito con las artes externas de los metales. La alquimia es una ciencia erótica, implicada en los aspectos enterrados de la realidad, y su objetivo es purificar y transformar todo ser y materia. Lo cual no supone que las operaciones materiales se dejen a un lado. El adepto se mantiene tan fiel al trabajo místico como al físico.

Los alquimistas detectan en la actividad sexual del hombre una correspondencia con la creación del mundo, con el crecimiento de las plantas y con las formaciones minerales. Cuando ven la unión de la lluvia y la tierra, ven en ello un sentido erótico, como la copulación. Y esto se extiende a todos los reinos naturales de la materia. Porque pueden imaginar historias de amor entre las sustancias químicas y las estrellas, un romance entre las piedras, o la fertilidad del fuego.

Correspondencias fértiles y extrañas percibían los alquimistas en inverosímiles órdenes del ser. Entre hombres y planetas, plantas y gestos, palabras y el tiempo meteorológico. Estas inquietantes conexiones: el llanto de un niño y el roce de la seda; la espiral de una oreja y la aparición de perros en el patio; la cabeza baja de una mujer dormida y la danza matinal de los caníbales; son conjunciones que trascienden la estéril señal de cualquier montaje «voluntario». Estas yuxtaposiciones de objetos, sonidos, acciones, colores, armas, heridas y olores brillan de manera inaudita, de imposibles maneras.

El cine nos devuelve el ánima, la religión de la materia, que

da a cada cosa su divinidad especial y ve dioses en todas las cosas y todos los seres.

El cine, heredero de la alquimia, lo último de una ciencia erótica.

Y poemas, un sinfín de poemas breves, próximos al haiku, quizá influidos por la esencia visual de la poética de Rimbaud, que reflejaban una lucha entre el mundo interior y el mundo exterior. Se está librando una batalla:

El ojo parece vulgar
Dentro de su fea concha
Sal al aire libre
En todo tu brillo

Nada. El aire exterior
Me quema los ojos
Me los arrancaré
Y me libraré del ardor

«Escribí unos cuantos poemas, por supuesto –explicaría Morrison–. Creo que uno de mis primeros poemas se titulaba "Pony Express". Creo que lo escribí cuando estaba en quinto o sexto en el instituto. Por lo menos, es el primero que recuerdo. Era uno de esos poemas tipo balada. Pero nunca pude acabarlo. Después, escribí el poema "Horses Latitudes". Tenía un montón de cuadernos durante mis días en el instituto y la universidad, pero, después, cuando dejé la universidad, por alguna estúpida razón –quizá fuera acertada–, los tiré. Había escrito en esos cuadernos noche tras noche. Pero, si no los hubiera tirado, quizá nunca habría escrito nada original, porque principalmente eran acumulaciones de cosas que había oído o leído, como citas de libros. Creo que si no me hubiese librado de aquellos cuadernos, nunca habría sido libre.»

Y cuanto más veía y experimentaba, más escribía; y cuanto más escribía, más parecía comprender. Jim se desnudaba en sus cuadernos, como si estuviese abriendo su psique a un

reconocimiento.

> Insiste en llegar a un acuerdo con el «Exterior», absorbiéndolo, interiorizándolo. Yo no voy a salir, tú tienes que entrar en mi interior. En la matriz ajardinada desde donde me asomo a mirar. Donde puedo construir un universo dentro del cráneo, para rivalizar con lo real.

«Creo que la autoentrevista es la nueva forma de arte –explicaría–. Creo que es la esencia de la creatividad. Hacerte preguntas e intentar encontrar respuestas. El escritor, simplemente, responde a una serie de preguntas que no ha pronunciado. Es lo mismo que un testigo en el estrado, respondiendo a preguntas durante un juicio. Es esa extraña región en la que intentas dar con algo que ocurrió en el pasado y recordar honestamente lo que intentabas hacer. Es un ejercicio mental crucial. A menudo, la entrevista te da la oportunidad de enfrentar tu mente a preguntas, que, desde mi punto de vista, es de lo que básicamente trata el arte. Una entrevista también te da la oportunidad de eliminar todos esos rellenos espaciales… debes intentar ser explícito, preciso, hasta el punto de no decir gilipolleces. La forma de la entrevista tiene antecedentes en el confesionario, el debate y el interrogatorio. Una vez que has dicho algo, no puedes retractarte. Es demasiado tarde. Es un momento muy existencial. Por supuesto, yo estoy algo enganchado al juego del arte y la literatura; mis héroes son artistas y escritores. Y siempre quise escribir, pero siempre pensé que no sería bueno hasta que, de alguna manera, la mano cogiera la pluma y empezara a moverse sin que yo tuviera el menor control sobre ello. Como la escritura automática. Pero eso nunca ocurrió. Oye, la auténtica poesía no dice nada, solo indica las posibilidades. Abre todas las puertas. Puedes cruzar cualquiera que te vaya bien. Si mi poesía pretende algo, es liberar a la gente del limitado modo en que ven y sienten.»

Otra osada afición de Jim, en una especie de metáfora del equilibrio entre el interior y el exterior, era subirse a las alturas y jugar a mantener el equilibrio físico-mental a muchos metros del suelo. Gritaba y aullaba. Era uno de sus desafíos favoritos. En una

de sus habituales noches de borrachera, treparía hasta una torre del campus, y, una vez arriba, se desnudaría, tirando la ropa al aire. «En una imagen –escribió– no hay peligro presente.»

Un día cualquiera de inquisitiva introspección en el campus, Jim reconoció a un amigo de DeBella, Ray Manzarek, un espigado estudiante de Cine de la UCLA aficionado a la música. Manzarek solía tocar en el club Turkey Joint West de Santa Mónica con su banda, Rick and The Ravens, y, al final del pase, no perdía la ocasión, de invitar a sus amigos a subir al escenario para entonar, todos borrachos, el estribillo de «Louie Louie», un tema de rhythm'n'blues compuesto por Richard Berry en 1955 que los Kingsmen habían convertido en un gran éxito en 1963. En aquellos días de junio, con el curso universitario ya concluido, Rick and The Ravens habían sido contratados para telonear a los celebérrimos Sonny & Cher en un baile de graduación, pero, cuando uno de los miembros del grupo los dejó plantados, y Ray tuvo que llamar al instituto para avisar de que iban a ser cinco músicos en vez de seis, los organizadores del evento le dijeron que si no se presentaban los seis músicos, como especificaba el contrato, no les pagarían.

–Eh, tío –dijo Ray al ver a Jim–, ¿quieres hacer un bolo con nosotros?

–Yo no sé tocar nada, Ray.

–Da igual, lo único que tienes que hacer es subir con una guitarra eléctrica colgando. Pasaremos el cable por detrás de uno de los amplis y ni siquiera lo enchufaremos.

Jim diría que aquel había sido el dinero más fácil que había ganado en su vida.

«¿Sabes lo que tendríamos que hacer?», preguntó Jim, estirado en la cama y mirando el techo, a Sam Kilman –un viejo amigo de la Universidad de Florida que se había dejado caer por Los Ángeles–. «No –dijo Sam–. ¿Qué?» Sin dejar de mirar el techo, Jim musitó: «Montar un grupo de rock». «Jo, tío, hace siete años que no toco la batería», replicó Sam. Jim se incorporó para apuntillar: «Yo cantaré». «Vale, Jim, digamos que montamos el grupo de rock, y digamos que sabes cantar, lo cual no es cierto; ¿cómo lo vamos a llamar?» «The Doors –dijo Morrison–. Por un

lado está lo conocido. Y por otro, lo desconocido. Y lo que separa las dos cosas es una puerta, y ahí es donde yo quiero estar. Quiero ser la puerta.»

LAS PUERTAS

Aquel verano, una vez graduado en la Escuela de Cine, Jim se trasladó a un edificio de oficinas abandonado en el barrio de Venice. Lo compartía con Dennis Jacobs, un colega universitario. Tenía un hornillo para calentar latas de comida y una manta para no pasar frío. Le gustaba subirse al tejado para observar a la gente. Después, Jim «el mirón» bajaba a su habitación, y, junto a la llama de una vela, escribía:

Mis ojos te han visto
Mis ojos te han visto de pie en la puerta
Vamos adentro, enséñame más
Enséñame más, enséñame más

Mis ojos te han visto
Mis ojos te han visto darte la vuelta y mirarme
Arréglate el pelo, sube las escaleras
Sube las escaleras, sube las escaleras

Mis ojos te han visto
Mis ojos te han visto sin disfraz
Mirando fijamente la ciudad bajo cielos de televisión
Cielos de televisión, cielos de televisión

Mis ojos te han visto
Mis ojos te han visto, déjales fotografiar
tu alma
Memorizar tus callejones en un rollo infinito
Un rollo infinito, un rollo infinito

«My Eyes Have Seen You» («Mis ojos te han visto»)

Después de quince años estudiando en escuelas y universidades, Morrison, por fin, se sentía libre. Vagaba por la playa, fumaba hierba. Venice había sido la meca de la generación *beat* en los años cincuenta, y la tradición bohemia aún sobrevivía: poetas, pintores, músicos y estudiantes vivían con poco dinero en cualquier parte. Para Jim, los días y las noches eran una sucesión de clubes, camareras, borracheras, broncas y drogas. El teatro mágico de la playa había abierto sus puertas, y Morrison escribía. Siempre escribía:

Aquel año hubo
Una intensa visitación
De energía
Dejé la universidad y bajé
A vivir a la playa
Dormía en un tejado
De noche la luna se convertía
En el rostro de una mujer
Conocí el Espíritu de la Música

Venice era ideal para Morrison. La pequeña comunidad artística atraía a diario a más y más gente de larga melena, *frikis*, desertores del Ejército y artistas de toda calaña. Los cuerpos cubrían la playa, las panderetas sonaban alegremente al ritmo de transistores; círculos de torsos desnudos y piernas cruzadas con tejanos azules desprendían un aromático perfume a hierba; se vendía LSD detrás de los mostradores de los supermercados. Todo era buen rollo. La era *hippy* había empezado:

Recibí un muro azteca
De visión
Que disolvió mi habitación en
Dulce burla
Cerré los ojos, dispuesto a irme
Un suave viento así me informó
Y bañó mi piel con brillo etéreo

Jim era otro «vagabundo del *dharma*» anónimo con el pelo espolvoreado de estrellas. Dormía poco y comía menos, excepto para engullir ácido. Y la escritura le absorbía. En un prolongado arrebato de lucidez, estaba creando más material del que nunca compondría en tan poco tiempo: «Yo nunca había ido a un concierto. Había visto cosas en la tele, pero nunca me había identificado con todo eso. Pero supongo que durante todo aquel tiempo, inconscientemente, estuve acumulando la inclinación y el valor. Mi subconsciente lo estaba preparando todo. Pero no pensaba en ello. Una noche, escuché en mi mente un concierto entero, con un grupo, un cantante y mucho público. Esas cinco o seis primeras canciones que escribí eran solo notas que había tomado durante un fantástico concierto de rock que tenía lugar en mi cabeza. Fue una especie de predicción del futuro. Ya estaba todo ahí».

Coge la autopista hasta el fin de la noche
Haz un viaje hasta la medianoche brillante
Reinos de éxtasis, reinos de luz
Algunos han nacido para los dulces placeres
Otros han nacido para la noche sin fin
Fin de la noche, fin de la noche

«End Of The Night» («Fin de la noche»)

Morrison se había inspirado en la novela *Viaje al fin de la noche* (*Voyage au bout de la nuit*, 1932) del polémico escritor francés panfletario, icono cultural del existencialismo, la comedia negra y la generación *beat*, y, sin embargo, apologista nazi, antisemita y profascista, Louis-Ferdinand Céline. El cóctel mental de Morrison no dejaba de agitarse.

Aunque lo que estaba a punto de ocurrirle no estuviera preconcebido en su ideario, Jim era consciente de que la música que sonaba dentro de su cabeza le estaba pidiendo salir: «Creo que la música vino a mi mente antes que nada, y entonces me

inventaba una letra que encajara con la melodía, algún tipo de sonido. Podía escucharlo, pero, al no poder anotarlo musicalmente, la única forma de recordarlo era poniéndole letra. Y muchas veces terminaba la letra y ya no me acordaba de la melodía». Jim no tocaba ningún instrumento, pero tenía una gran facilidad para componer melodías, que cantaba con su tosca voz:

Hola, te quiero
¿No vas a decirme cómo te llamas?
Hola, te quiero
Deja que me sumerja en tu juego

Morrison estaba sentado en la playa de Venice, mirando cómo una muchacha negra, alta y delgada, se acercaba hacia él, insinuándose:

Como una estatua en el cielo
Mantiene la cabeza alta
Brazos malvados y largas sus piernas
Cuando se mueve, mi cerebro grita esta canción

Hola, te quiero
¿No vas a decirme cómo te llamas?
Hola, te quiero
Deja que me sumerja en tu juego

Camina por la calle
Ciega a cualquier mirada
¿Y crees que vas a ser tú
Quien haga suspirar a la reina de los ángeles?

La acera se inclina a sus pies
Como un perro mendigando algo dulce
Idiota, ¿esperas que ella lo entienda?
¿Cómo vas a coger esa oscura joya?

«Hello, I Love You» («Hola, te quiero»)

Una tercera canción, «Soul Kitchen», estaba dedicada a Olivia's, un pequeño restaurante de cocina sureña donde, por ochenta y cinco centavos, Jim podía comer un gran plato de costillas, judías y pan de maíz, y, por la noche, cenar un bistec por un dólar veinticinco:

El reloj dice que es hora de cerrar
Supongo que será mejor que me marche
En realidad me gustaría quedarme aquí toda la noche

Los coches, llenos de ojos, pasan arrastrándose
Las farolas derraman un brillo hueco
Tu cerebro parece magullado con un asombro entumecido
Aún queda otro sitio al que ir

Déjame dormir toda la noche en tu cocina con alma
Calentar mi mente junto a tu dulce hornillo
Échame fuera y vagaré
Tropezando en las arboledas de neón

Tus dedos tejen rápidos minaretes
Hablando en alfabetos secretos
Enciendo otro cigarro
Aprendo a olvidar, aprendo a olvidar

«Soul Kitchen» («Cocina con alma»)

Y la soledad, la terrible soledad de Los Ángeles, esa monstruosa ciudad con calles perfectamente perpendiculares y casas exactamente iguales, una gasolinera, un McDonald's, un *drugstore*, un supermercado, otra gasolinera, otro *drugstore*, y así

hasta el infinito, una especie de mosaico que se extendía sobre centenares de kilómetros, miles de veces, hasta donde alcanza la vista, sin que nadie se atreviera a pisar sus aceras, solo miles de serpientes de coches arrastrándose. Los Ángeles, una terrible ciudad llevada más allá de todos sus límites, geográficos, fisiológicos y psíquicos a la vez, conectando con la oscuridad por la que Jim se sentía totalmente atraído, fascinado. Visiones de muerte, sexo y locura preñaban su mente, expresándose de manera compulsiva: «La ciudad forma, a menudo físicamente, pero inevitablemente a nivel psíquico, un círculo. Un juego. Un anillo de muerte con el sexo en su centro», había escrito en uno de sus cuadernos:

> Conduce hasta las afueras de los suburbios de la ciudad. En la periferia descubres zonas de sofisticado vicio y aburrimiento, prostitución de menores. Pero en el sórdido anillo que rodea lo que de día es el barrio comercial, encuentras la auténtica vida, la vida bulliciosa de nuestro ambiente, auténtica vida callejera, la vida nocturna. Especímenes enfermos en hoteles baratos, pensiones de mala muerte, bares, casas de empeño, antros y burdeles, en soportales moribundos que nunca mueren, en calles y calles de cines abiertos toda la noche.

Para Morrison, a un nivel metafórico e impalpablemente real a la vez, Los Ángeles era una película sin final en la que todos los actores son también espectadores, en la que cualquier realidad es también artificio, y en la que todos los artificios pertenecen a la realidad. Una película que le fascinaba con horror:

La gente es extraña cuando eres un extraño
Las caras son feas cuando estás solo
Las mujeres parecen malvadas cuando no te desean
Las calles son escabrosas cuando estás deprimido

Cuando eres un extraño
Surgen rostros en la lluvia
Cuando eres un extraño
Nadie recuerda tu nombre

Cuando eres un extraño

«People Are Strange» («La gente es extraña»)

Y en uno de los poemas más descerebrados que jamás escribiera, «The Celebration Of The Lizard» («La celebración del lagarto»), que poco tiempo después formaría parte de una extensa obra esotérica articulada en torno a la realidad del subconsciente, Jim había escrito:

Hace tiempo tenía un juego
Me gustaba replegarme dentro de mi cerebro
Creo que ya sabes a qué juego me refiero
Me refiero al juego de volverse loco

Ahora tú deberías probar este jueguecito
Solo cierra los ojos, olvida tu nombre
Olvida el mundo, olvida a la gente
Y erigiremos un nuevo chapitel

Este jueguecito es muy divertido
Solo cierra los ojos, nunca se pierde
Yo estoy aquí, y voy contigo
Relájate, estamos pasando

«The Celebration Of The Lizard»
(«La celebración del lagarto»)

No debemos olvidar –explicaría Morrison– que el lagarto y la serpiente se identifican con el subconsciente y con las fuerzas del mal. Hay algo profundo en la mente humana que reacciona poderosamente ante las serpientes. Aunque jamás hayas visto una. Creo que la serpiente encarna todo aquello que tememos. Porque no debemos olvidar que hemos evolucionado a partir de las serpientes. Yo veo el universo como una descomunal serpiente peristáltica. Creo que el movimiento peristáltico es el movimiento básico vital, e incluso las estructuras unicelulares básicas tienen este mismo

movimiento. La engullición, la digestión, los ritmos del acto sexual.

La serpiente era de oro pálido, vidriosa y contraída
Teníamos miedo a tocarla
Las sábanas eran cálidas prisiones muertas
Y estaba a mi lado, se dice que es vieja, no, joven
Su oscuro pelo rojizo, la blanca piel blanda

Ahora, ¡corre al espejo del cuarto de baño!
¡Mira! Se está acercando
No puedo vivir a través de cada lento siglo de su movimiento
Dejo deslizar mi mejilla sobre la baldosa fría y lisa
Siento la sangre fría y picante
El siseo fluido de serpientes de lluvia

«The Celebration Of The Lizard»
(«La celebración del lagarto»)

Pero, una vez escritas las canciones, Morrison tenía que cantarlas. O explotaría. Su mente era una especie de olla a presión. En agosto, llegó su oportunidad. Se encontró con Ray Manzarek paseando por la playa de Venice.

–¡Eh, tío!

–Hola, Ray, ¿cómo te va?

–Bien. Creía que te habías ido a Nueva York.

–No, me he quedado por aquí. Estoy viviendo con Dennis [Jacobs]. Estoy escribiendo.

–¿Escribiendo? ¿Qué escribes?

–Nada del otro mundo –dijo Jim–. Unas canciones.

–¿Canciones? –preguntó Ray–. Me gustaría oírlas.

Con los ojos completamente cerrados, Jim se recogió en sí mismo, y, balanceando su delgado cuerpo como la vela de una barca arrullada por el oleaje, mientras dejaba caer arena entre sus dedos, empezó a cantar la primera estrofa de «Moonlight Drive». Las palabras salían lentas y cautelosas.

Nademos hasta la luna
Subamos por la marea
Penetremos la noche
Que la ciudad duerme para esconder
Es fácil amarte
Cuando miro cómo te deslizas
Cayendo entre húmedos bosques
En nuestro paseo a la luz de la luna

«Moonlight Drive» («Paseo a la luz de la luna»)

Cuando hubo terminado de cantar, Ray dijo: «Es la letra más increíble que he oído en mi puta vida. ¿Por qué no montamos un grupo de rock’n’roll y ganamos un millón de dólares?». «Exacto –contestó Jim–. Es lo que he estado pensando todo este tiempo.»

Ray Manzarek, cuatro años mayor que Morrison, había estudiado piano en el conservatorio de su ciudad natal, Chicago –la cuna del blues urbano–, se había licenciado en Económicas en la Universidad católica-privada DePaul, trabajado como aprendiz de dirección en una sucursal del Westwood Bank of America –solo aguantó tres meses– y, tras un fracaso sentimental, en diciembre de 1961, se alistó en el Ejército. Fue destinado a Okinawa, después a Tailandia, donde tocaba el piano con la banda militar, le cogió gusto a fumar hierba, pero, al cabo de poco tiempo, le dijo al psiquiatra del puesto que se estaba volviendo homosexual y consiguió licenciarse con un año de antelación. Entonces, se matriculó en la Escuela de Cine de la UCLA, a la vez que llegaba Jim. Y seguía tocando con Rick and The Ravens, una banda de blues formada junto con sus hermanos Rick y Jim. Ray Manzarek era un excelente organista que se había creado un estilo propio –nada fácil con un instrumento que solía convertir a la mayoría de músicos en réplicas de Bach o de Jimmy Smith (1925-2005), un teclista que había popularizado el órgano Hammond B-3, creando un vínculo entre el jazz y el soul en los años sesenta–, pero el blues de Chicago le había marcado a fuego lento.

Además, Jim y Ray compartían un interés por la filosofía de Nietzsche. Pero Ray era mucho más convencional, sobre todo en su concepción del mundo y de la gente. Otra gran diferencia entre ambos era el hecho de que Ray practicaba la meditación trascendental del gurú hindú Maharishi Mahesh Yogi (1918-2008), algo que a Jim le resbalaba por completo. Morrison creía que la verdadera senda eran las drogas y el chamanismo. Uno era un asceta practicante, mientras que el otro se revolcaba en lo dionisíaco.

Aquel mismo día, Ray le propuso a Jim que fuera a vivir a su casa. Podía dormir en el sofá y, mientras su novia, Dorothy Fujikawa –de origen japonés, con la que se casaría en 1967–, estaba fuera, ellos podrían trabajar en las canciones. Fueron dos semanas ininterrumpidas dando vueltas a las canciones de Morrison. Ray se sentaba al piano y Jim cantaba.

Poco después, trasladaron los ensayos a la casa de los padres de Ray, donde, junto con Rick and The Ravens, empezaron a adaptar las canciones al sonido de la banda. Sin embargo, el batería, Vincent Thomas, no estaba plenamente integrado en la formación, y acudía a tocar únicamente en las escasas ocasiones en que los Ravens tenían un concierto. Jim y Ray estuvieron de acuerdo en que necesitaban un batería fijo. Manzarek había conocido a un percusionista sinfónico en las clases de meditación trascendental, John Densmore (nacido el 1 de diciembre de 1944 en Los Ángeles), un estudiante de Física y Psicología, con diploma de Antropología en la UCLA, que últimamente se había interesado por el jazz –muy influido por el batería Philly Joe Jones, integrado en el Miles Davis Quintet–, y tocaba en una banda llamada Psychedelic Rangers.

El 2 de septiembre de 1965, después de otras dos semanas de ensayo en un local junto a la estación de autobuses Greyhound en el barrio de Santa Mónica, la banda se presentó en los estudios de grabación del sello discográfico World Pacific, ubicado en la Third Street de Los Ángeles –Chet Baker, Paul Desmond, Gerry Mulligan, Wes Montgomery y Ravi Shankar, entre otros, habían grabado en esos estudios–. Rick and The Ravens tenían un contrato con World

Pacific –vía Aura Records, sello con el que habían publicado un par de *singles* bajo el nombre de Screaming Ray Daniels (apodo de Manzarek)–, y aún les quedaban unas horas de grabación pendientes según estipulaba el acuerdo. De modo que Manzarek al piano, Densmore a la batería, Morrison cantando, los hermanos de Ray, Rick –a la guitarra rítmica–, Jim –a la guitarra solista– y una chica llamada Patty Sullivan al bajo, grabaron, en tres horas, una maqueta con seis canciones de Morrison: «Moonlight Drive», «My Eyes Have Seen You», «End Of The Night», «Soul Kitchen», «People Are Strange» y «Summer's Almost Gone». Hicieron tres copias en acetato, y Jim se pateó las calles yendo de discográfica en discográfica, pero las canciones y el grupo fueron rechazados por todas y cada una de las compañías.

Entonces el grupo empezó a disgregarse. A Patty Sullivan no le gustaba el material y decidió dejar la banda, uno de los hermanos Manzarek, Jim, dio carpetazo al asunto, y el otro, Rick, fue sustituido por Robert Krieger (nacido el 8 de enero de 1946 en Los Ángeles), un guitarrista que tocaba con John Densmore en The Psychedelic Rangers. Con diecinueve años, Krieger era el más joven de los cuatro miembros. Estaba estudiando Física y Psicología en la UCLA, también practicaba meditación en los cursos de Maharishi, y –según le dijo a Morrison– había empezado a tocar la guitarra española a los quince años, aspirando a ser otro Carlos Montoya o Andrés Segovia. Citaba a Sabicas y Manitas de Plata como sus guitarristas preferidos, y, aunque el flamenco estaba por encima de todos los géneros, también tocaba un poco de blues –vía Albert King–, jazz –Django Reinhardt, Wes Montgomery– y rock –Paul Butterfield Blues Band–. Con semejante formación musical, no había duda de que los gustos de Krieger eran mucho más complejos que los de Manzarek y Morrison, e incluso llevaba un tiempo trabajando en una adaptación libre de un tema de Isaac Albéniz, que pronto se convertiría en canción en la voz de Morrison:

Llévame, caravana
Llévame lejos de aquí

Llévame a Portugal
Llévame a España
Andalucía
A sus campos de grano

Debo verte otra vez
Llévame, caravana española
Sé que puedes hacerlo

Vientos que arrastran comercio
Han encontrado galeones
Perdidos en el mar
Sé dónde está el tesoro
Esperándome
Oro y plata
En las montañas de España

«Spanish Caravan» («Caravana española»)

Entonces Jim conoció a Pamela Courson, una muchacha pelirroja de dieciocho años, con pecas en todo el cuerpo, pelo largo, liso, y grandes ojos azules. Había nacido en Weed (California), a pocos kilómetros del monte Shasta, una montaña sagrada para los indios. Su padre, como el de Jim, había sido aviador de la Marina, y ahora era comandante de la Reserva Naval de Estados Unidos y director del instituto de Orange (Florida). Nada más conocerla, Jim puso en manos de Pamela sus diarios y cuadernos para que los leyera, e, inmediatamente, Pamela se asignó la tarea de custodiar su poesía.

Morrison releía *Las puertas de la percepción*, de Aldous Huxley, que le hizo aumentar el consumo y variedad de drogas. Engullía tabletas de ácido como si fueran cacahuetes, terrones de LSD y bolsas de hierba que llegaban de México: «La mayor parte de estos alteradores de la conciencia solo pueden comprarse bajo prescripción facultativa, o bien ilegalmente, con un riesgo

considerable. Occidente solo permite el consumo no restrictivo del alcohol y del tabaco. Todas las demás “puertas” químicas llevan la etiqueta de “drogas”, y a sus consumidores no autorizados se les considera “demonios”», había escrito Huxley. A Jim le divertía esa descripción. Hacía cualquier cosa para colocarse, y en un estado de alucinación permanente, escribía: «Abre las puertas de la percepción…, ábrete paso hasta el otro lado…, extrañas escenas dentro de la mina de oro…, monta la serpiente…». Morrison se hallaba en el momento cumbre del descubrimiento de una visión y un vocabulario propios:

Antes de que te deslices en la inconsciencia
Quisiera otro beso
Otra destellante ocasión de éxtasis
Otro beso, otro beso

Los días son brillantes y se llenan de dolor
Enciérrame bajo tu suave lluvia
Aquella vez que escapaste casi me vuelvo loco
Nos volveremos a ver, nos volveremos a ver

Dime dónde está tu libertad
Las calles son campos que nunca mueren
Líbrame de las razones por las que tú
Preferirías llorar, yo preferiría volar

El barco de cristal se llena
De mil chicas, mil sensaciones
Un millón de maneras de pasar el tiempo
Cuando regresemos, escribiré unas líneas

«The Crystal Ship» («El barco de cristal»)

Ensayaban cinco días a la semana, y los cuatro músicos –Jim, Ray, John y Robby– empezaban a hacer migas. A veces iban a casa

de Ray, otras a casa de Robby, donde sus padres tenían un piano. Su repertorio ya no solo se nutría de las canciones de Morrison, sino de un par de temas bastante reconocibles: «Louie Louie» y «Gloria» –de los Them de Van Morrison–. Tantearon algunos clubes, pero todos les decían que se echaba demasiado en falta el sonido del bajo –Manzarek cumplía esa labor con su teclado–. Pero ellos no querían parecerse a ningún otro grupo, querían ser especiales, originales y únicos, y Morrison bautizó a la banda The Doors.

Tiempo de vivir, tiempo de mentir
Tiempo de reír, tiempo de morir

Tómalo con calma, chica
Tómalo como viene
No te muevas demasiado rápido
Si quieres que tu amor dure
Ah, te has movido demasiado rápido

Tiempo de caminar, tiempo de huir
Tiempo de apuntar tus flechas al sol

Has de ir despacio
Te gustará más y más
Tómalo como viene
Especialízate en divertirte

«Take It As It Comes» («Tómalo como viene»)

«Se podría decir que es un accidente el hecho de que yo sea la persona ideal para el trabajo que estoy haciendo –reflexionaría Morrison–. Me siento como la cuerda de un arco que ha estado tensa durante veintidós años, y de pronto se suelta. Así es como me siento.»

QUEREMOS EL MUNDO, Y LO QUEREMOS YA

A principios de enero de 1966, una de las compañías discográficas que Morrison había tanteado, finalmente se interesó por el grupo. Se trataba de Columbia Records, sello que, por medio de su cazatalentos, Billy James –emisario de Bob Dylan en Los Ángeles–, ofreció un contrato a los Doors con vigencia de seis meses, período durante el cual la banda debería grabar varios *singles*. Sin embargo, incapaces de encontrar un productor que asumiera los costes de la grabación, los Doors decidieron rescindir el acuerdo.

En esas mismas fechas, la banda recibió una oferta para tocar en el London Fog, un pequeño club ubicado en el centro neurálgico de la actividad nocturna de Los Ángeles, en Sunset Boulevard, cuyo público estaba formado mayormente por marineros, chulos, putas y mafiosos, junto al típico turista que se había equivocado de lugar. La banda debía hacer cuatro pases cada noche, de nueve a dos de la madrugada, cobrando cinco dólares por cabeza los días laborables, y diez los viernes y sábados. Pero era una buena oportunidad para que la banda probara sus canciones en directo. Un mes después, ya habían reunido un amplio repertorio, consistente en las composiciones de Morrison, varios temas de Krieger y una serie de versiones de clásicos de blues: «Back Door Man», de Willie Dixon, «Money Blues», un estándar compuesto por Kapp-Coleman-Eller, cantado por LaVern Baker y Bessie Smith, «Who Do You Love», de Bo Diddley, «Gloria», de los irlandeses Them –Krieger era un ferviente admirador de Van Morrison–, y el imprescindible «Louie Louie». Asimismo, destacaba por su originalidad dentro del repertorio, un tema escrito por el poeta y dramaturgo alemán Bertolt Brecht junto al compositor Kurt Weill, «Alabama Song», extraído del musical *Ascenso y caída de la ciudad*

de *Mahagonny* (1930):

Enséñame el camino hasta la próxima whiskería
No me preguntes por qué, no me preguntes por qué
Enséñame el camino hasta la próxima whiskería
Porque si no encontramos la próxima whiskería
Te digo que vamos a morir, te digo que vamos a morir
Te digo que vamos a morir

«Alabama Song» («La canción de Alabama»)

Aprendizaje directo en los clubes. No hay trampa ni cartón. Y Morrison, sin haber sido nunca uno de esos aficionados que pululan por las bandas, se ha convertido, de la noche a la mañana, en un cantante de rock, o, lo que sería más correcto, un cantante de *talking blues* –«blues hablado»–. Pero Morrison aún no las tiene todas consigo. Canta de espaldas al público, de cara a los músicos, engullendo los sutiles punteos de la guitarra Gibson SG Special de Krieger, la monótona finura jazzística de la batería de Densmore, el piano eléctrico-bajo, casi eclesiástico, de Manzarek, intentando crear entre todos un ensamblaje de banda, una cohesión de unidad sin fisuras, o, en palabras de Ray, «para concentrarnos interiormente y dirigir la energía, desarrollar una "mente común"».

Después de varios meses ensayando a diario, y ahora tocando en directo, los Doors estaban empezando a conocer las posibilidades musicales de cada uno de ellos, empezando a acercarse a la perfección de la estructura musical del conjunto. Y Morrison no era precisamente una comparsa, Morrison, sin ser músico, no solo era el creador de las melodías, sino «la voz cantante». «La música de los Doors intenta devolver el orden al caos que yo traigo con las palabras –diría–. Porque la poesía está muy cerca de la música, porque, cuando escribes un poema, tienes que estar en un estado mental que es el mismo al que te lleva la música, con esa cualidad hipnótica que te deja libre para improvisar, que deja al subconsciente expresarse hasta donde

quiera ir. Claro que admiro a los poetas que se suben a un escenario sin micrófono y recitan sus poemas delante de un montón de gente. Pero, en mi caso, la música me da una seguridad que hace que me exprese más fácilmente.» Los Doors están aprendiendo a «conocerse», y Morrison a «cantar», con una voz ronca, entre tenor y barítono, pero sensual, una especie de rapsoda carismático.

Por supuesto, todos van de ácido hasta el culo, pero Jim, además, lleva los bolsillos repletos de amobarbital –un barbitúrico con propiedades hipnótico-sedantes que distorsiona la percepción sensorial–. El propietario del London Fog no tarda en hartarse de la jerga que utilliza Morrison –tan acorde con el público y el local donde los Doors están actuando– y decide echar a aquella pandilla de «colgados». Sin embargo, Ronnie Haran, la programadora del club más importante de Los Ángeles, el Whiskey A Go Go, situado a escasos cuarenta metros del London Fog, les propone que hagan de teloneros para los cabezas de cartel de la sala –Them, Paul Butterfield Blues Band, Turtles, The Animals, Buffalo Springfield, Captain Beefheart, etcétera– la noche del lunes.

El Whiskey A Go Go había sido fundado por Elmer Valentine en enero de 1964 –también fundaría el Roxy Theatre y el Rainbow Bar & Grill–, y los Doors permanecerían en el Whiskey desde mediados de mayo hasta mediados de julio de 1966, siendo despedidos, por lo menos, una vez a la semana, para volver a ser admitidos inmediatamente. A Valentine no le gustaba el lenguaje crudo y obsceno del cantante de la banda, pero Jim se había ido a vivir con Ronnie Haran, y los Doors, en apenas dos meses, se habían ganado un buen número de acólitas fans que llamaban continuamente a la sala preguntando: «¿Va a actuar esta noche ese hijo de puta en celo de pantalones negros?». Y Radio Macuto funcionaba a todas horas: «Tienes que ir a ver a los Doors al Whiskey. El cantante está loco».

En su perfecta representación de Dioniso, con los ojos semicerrados, las dos manos crispadas en el micro y un pie encima de la base, su delgado cuerpo balanceándose como un trompo, oscilando con movimientos de suave amplitud, pero cargados de

connotaciones sensuales y cierta violencia, Morrison seducía físicamente mientras rapsodiaba, pero su encanto estaba articulado a una vena intelectual, enigmática, imprevisible, que dejaba al público patidifuso. Era puro teatro musical, teatro poético del bueno. Jim fascinaba a la vez que conmocionaba, era un ángel con piel de cuero negro –parecía un cuerpo desnudo teñido con tinta china, similar a la imagen de Gene Vincent, otro de los ídolos de Morrison–, salmodiando largos hechizos, eructando violentas imprecaciones suplicantes, interpretadas con un dramatismo que realzaba la teatralidad del grupo –teatralidad adquirida en la UCLA, especialmente del teatro de la crueldad de Artaud–. Además, Morrison acababa de escribir una interminable composición que, con largas fases instrumentales improvisadas en el escenario, producía una especie de efecto catártico en el público:

Cuando la música acabe
Cuando la música acabe
Cuando la música acabe
Apaga las luces
Apaga las luces
Apaga las luces

Porque la música es tu amiga especial
Baila ardiendo como ella quiere
La música es tu única amiga
Hasta el fin
Hasta el fin
Hasta el fin

Cancela mi suscripción a la resurrección
Envía mis credenciales a la casa de arresto
Tengo algunos amigos dentro
El rostro en el espejo no se detendrá
La chica en la ventana no caerá
«Una fiesta de amigos», gritó ella
Me espera afuera

Antes de hundirme en el gran sueño
Quiero oír, quiero oír
El grito de la mariposa

Vuelve, chica
Vuelve a mis brazos
Estamos hartos de perder el tiempo
De esperar con la cabeza pegada al suelo

Oigo un sonido muy suave
Muy cerca, aunque muy lejos
Muy bajo, aunque muy claro
Ven hoy, ven hoy

¿Qué le han hecho a la Tierra?
¿Qué le han hecho a nuestra hermosa hermana?
Destrozada, saqueada, desgarrada y devorada
Cosida a puñaladas en el costado del amanecer
Atada a vallas y arrastrada

Oigo un sonido muy suave
Con la oreja pegada al suelo

Queremos el mundo y lo queremos...
Queremos el mundo y lo queremos...
Ya
¿Ya?
¡Yaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaaa!

Noche persa
Ve la luz
Sálvanos, Jesús, ¡sálvanos!

Así pues, cuando la música acabe
Apaga las luces

Porque la música es tu amiga especial
Baila ardiendo como ella quiere
La música es tu única amiga
Hasta el fin
Hasta el fin

«When The Music's Over» («Cuando la música acabe»)

Críptica, definitiva, amigable y desesperada, «When The Music's Over» era una de las primeras canciones en el mundo del rock que enarbolaba el tema ecológico, nunca expresado con el grito urgente de Morrison por salvar a la Madre Naturaleza. Pero Morrison no hablaba de «flores en el pelo» ni de «campos de fresa para siempre», sino que su canto era una denuncia a los poderes fácticos por haber «destrozado, saqueado, desgarrado y devorado» a nuestra Hermana Tierra. La vehemencia de Morrison, descargando el peso de su cuerpo en sus botas, golpeándolas contra la tarima, abriendo la tierra y las mentes, no daba opción a disentir: «Queremos el mundo, y lo queremos... ¡ya!».

Morrison se desgañita, se retuerce, un punto de impaciencia se adueña de su voz hipnótica, la música crea un ambiente de tristeza, dos notas del órgano-bajo se repiten incansablemente, degenerando en rabia. La música es la nave que Jim pilota. La guitarra de Krieger crea una verdadera barrera de sonoridades electrónicas. Jim da un salto y explota con un grito demencial, como una ola que cubre todo el espacio mental y parece que no vaya a detenerse nunca. Los viajeros están mudos, estupefactos, hieráticos, extasiados, extenuados mentalmente. Jim ha creado un silencio cerebral, y, ahora, siembra ahí su semilla. Tiene el poder. Las masas están en sus manos. Es un chamán. ¿Acaso no era la función primitiva de los trances chamánicos el papel del rock en los años sesenta? Jimi Hendrix lo sabía, quizá Janis Joplin también. Pero Morrison necesita demostrar al mundo que hay una «pequeña» diferencia entre ellos y los otros grupos, que ellos son los Doors. Pero, de momento, solo son los teloneros de grupos

consagrados que encabezan el cartel del Whiskey. En junio, abren la noche para los Them de Van Morrison –que están alojados, como Jim, en The Tropicana, célebre club por haber sido centro de operaciones de Ernest Hemingway, Graham Greene y Carmen Miranda–. Jim y Van son tocayos de apellido, e irlandeses, incluso creen ser parientes, y los dos beben como cosacos. Como dos nubes viajeras que se toparan en una tormenta, en el camerino se oye el estallido de un quebrado relámpago en el frenético chinchín de sus vasos. Semejante jolgorio celestial. Lo celebran. En la última noche programada para los Them, las dos bandas se unen en el escenario y tocan «In The Midnight Hour» y «Gloria», en una *jam* que dura más de veinte minutos.

Corría la voz y los Doors ya llenaban el Whiskey hasta los topes. Una noche, Jim no se presenta al primer pase, y Ray y John deciden ir a buscarlo. Está en su habitación, tarareando: «Ábrete camino hasta el otro lado...», colgado hasta lo inimaginable. Aquella noche, Jim tenía una sorpresa. Regresan los tres al Whiskey. Entre el público está Paul Rothchild y Jac Holzman, productor y presidente del sello discográfico Elektra respectivamente, con un catálogo que incluye a Butterfield Blues Band y Love, cuyo cantante, Arthur Lee, les ha hablado de los Doors, tan entusiásticamente como Billy James –el cazatalentos de Columbia que despertará el interés de la editorial musical de Elektra, Nina Music, por fichar al cantante californiano Jackson Browne para su catálogo aquel mismo año.

«En este pase haremos “The End”», dijo Jim a la banda.

«The End» había empezado como una sencilla canción de adiós de dos estrofas, pero, en los últimos ensayos con la banda, Morrison había insertado numerosos fragmentos poéticos, y la canción duraba doce minutos. Acababa de leer el libro *Shamanism: The Beginnings Of Art (Chamanismo: los comienzos del arte)*, del etnólogo alemán Andreas Lommel, en cuyas páginas su autor señalaba que la energía creadora del mundo estaba simbolizada por una serpiente, y que el «nuevo chamán» debía ir a buscarla hasta las profundidades de un lago y salir con ella a la superficie para cabalgarla en compañía de un chamán anciano. Y, aquella

noche, Jim quería probar algo nuevo:

Este es el fin, hermosa amiga
Este es el fin, mi única amiga
El fin de nuestros planes elaborados
El fin de todo lo que queda, el fin
Sin seguridad ni sorpresa, el fin
Nunca volveré a mirarte a los ojos

¿Te imaginas cómo será
Tan ilimitados y libres
Desesperadamente necesitados
De la mano de un desconocido
En una tierra desesperada?

El acompañamiento musical era tan hipnótico como la voz quejumbrosa de Jim. El órgano de Ray latía, la batería de John sufría súbitas eyaculaciones, la guitarra de Robby emprendía excursiones sitáricas:

Perdidos en un desierto romano de dolor
Y todos los niños están locos
Esperando la lluvia del verano

Reinaba una sensación de amenaza, de expectación, de miedo. Jim retenía cada sílaba:

Hay peligro en las afueras de la ciudad
Coge la autopista del rey, chica
Extrañas escenas dentro de la mina de oro
Coge la autopista al Oeste

Monta la serpiente
Monta la serpiente, hasta el lago
El antiguo lago

La serpiente es laaaaaaaaaaaaaarga, diez kilómetros
Monta la serpiente
Es vieja… y su piel está fría
El Oeste es lo mejor
El Oeste es lo mejor
Ven aquí y nosotros haremos el resto
El autobús azul nos llama
El autobús azul nos está llamando
Chófer, ¿adónde nos llevas?

Jim mira al público a hurtadillas, cierra los ojos mientras los sonidos atormentados de Ray, John y Robby crean un denso fondo misterioso. Los ojos de Jim se abren. Arranca el micrófono y, mirando ahora airadamente al público, recita los doce versos que completan la canción en su versión final, una de las canciones más discutidas de la historia del rock, y que, en menos tiempo del que se tarda en explicar la historia, propulsaron a Jim Morrison a un lugar de honor en la mitología popular contemporánea:

El asesino se despertó antes del amanecer
Se calzó sus botas
Cogió una cara de la antigua galería
Y cruzó el pasillo

Entró en la habitación de su hermana
Después, hizo una visita a su hermano
Y cruzó el pasillo

Y llegó a una puerta
Y miró dentro
«¿Padre?»
«Sí, hijo»
«Quiero matarte»
«¿Madre? Quiero ¡follaaaaaaaaaaaarte!»

La voz de Jim había desembocado en un grito primitivo y

estremecedor. Era un exorcismo edípico, y tras él, los instrumentos rugían y chillaban. Ni John, ni Robby ni Ray habían oído nunca aquellas palabras, aunque la sorpresa no les impedía continuar improvisando la parte instrumental:

Venga, chica, arriésgate con nosotros
Venga, chica, arriésgate con nosotros
Y encuéntrame al fondo del autobús azul
Venga, ¡síííí!

Este es el fin, hermosa amiga
Este es el fin, mi única amiga
Me duele dejarte libre
Pero sé que nunca me seguirás
El fin de la risa y de las dulces mentiras
El fin de las noches en que intentamos morir
Este
Es
El
Fiiiiiiiiiiiiinnnnnn

«The End» («El fin»)

Jac Holzman y Paul Rothchild estaban alucinados. Volvieron la noche siguiente, y, el 18 de agosto, Elektra firmaba un contrato con los Doors. Tres días después, el dueño del Whiskey despedía a la banda: «Estos tipos son unos salvajes. Que los echen. Estoy harto de sus blasfemias». Y así fue.

> En realidad, era la prolongación natural de la progresiva evolución de la canción –explicaría Morrison–. Al repetir la canción todas las noches, descubrimos en ella un sentimiento extraño, un ritmo lento, fácil y fluido; además, estaba esa guitarra afinada para conseguir una sonoridad vagamente oriental o indoamericana. Pero la canción es demasiado elemental, y no se puede reducir solo a palabras. Para ser sincero, cada vez que la canto, encuentro un significado diferente. No sé lo que quería decir al principio. Realmente, no lo

sé. Creo que sus imágenes son suficientemente complejas y universales para significar más o menos todo lo que se quiera encontrar.

El 24 de agosto, los Doors entraban en los estudios Sunset Sound de Los Ángeles para grabar su primer disco. Durante toda la semana, hasta el día 31, todos los miembros de la banda tocaron «en directo» la mayor parte de su repertorio, y tomaron la decisión de firmar siempre sus composiciones como «canciones de los Doors», fuese uno u otro el autor del tema, repartiendo los *royalties* a partes iguales.

Morrison dejaba atrás sus sueños de ser escritor, hacer películas o escribir obras de teatro. Pero, «creo que los discos han sustituido a los libros –diría en una entrevista–. Y también a las películas. Son mejores que las películas, porque una película puedes verla una o dos veces, y quizá una tercera en la tele. Pero, ahora, un disco es más influyente que cualquier otra forma artística. Todo el mundo tiene cuarenta discos en casa y escucha algunos de ellos cincuenta veces. Los discos son ahora los que determinan nuestro progreso mental. Antes teníamos a Harry Belafonte, el calipso, Fats Domino, Elvis Presley. Ahora son los Stones y Dylan».

A finales de noviembre, Jim se fue a vivir con Pamela. Habían alquilado un pequeño apartamento en Laurel Canyon. Desde su balcón, con una cerveza en la mano, Morrison se sentaba a mirar a la gente entrar y salir del pequeño colmado que había a unos veinte metros de la casa. Unos días después, «el mirón» ya había escrito una canción sobre todo aquello, «Love Street»:

Ella vive en la calle del Amor
Siempre anda por la calle del Amor

Tiene una casa con jardín
Me gustaría ver qué pasa

Te veo en la calle del Amor
Y ahí está la tienda donde se reúnen las criaturas

Me pregunto qué harán ahí dentro
Un domingo de verano y un año
Creo que hasta aquí me gusta

Ella tiene sabiduría y sabe lo que debe hacer
Me tiene a mí y te tiene a ti.

«Love Street» («La Calle del Amor»)

Elektra pidió a cada miembro de los Doors que escribieran unas notas biográficas para incluirlas en el interior del disco. Jim escribió: «Yo soy, en primer lugar, norteamericano; en segundo lugar, californiano; en tercer lugar, ciudadano de Los Ángeles. Siempre me he sentido atraído por las ideas que tienen relación con la rebelión contra la autoridad; cuando haces las paces con la autoridad, tú te conviertes en la autoridad. Me gustan las ideas que tienen relación con el derribo del orden establecido; me interesa cualquier cosa que tenga que ver con la rebelión, el desorden, el caos, y, especialmente, cualquier actividad que aparentemente carezca de significado».

La hoja de datos personales que acompañaba la promoción era más clásica. En ella, Jim afirmaba que sus grupos favoritos eran los Beach Boys, Kinks y Love. Decía que admiraba a Frank Sinatra y a Elvis Presley. También aseguraba que no tenía familia, que sus padres habían muerto. Y ¿qué se podía esperar del hijo de un contraalmirante que había seguido el juego al presidente de Estados Unidos para declarar la guerra a Vietnam? Jim Morrison, prácticamente huérfano de padre, odiaba la guerra, odiaba el ejército, y odiaba a su progenitor. Morrison había iniciado su propia batalla en el ejército del rock:

Fría música eléctrica
Dáñame
Desgarra mi mente
con tu oscuro sopor

Fría sien de acero
Frías mentes vivas
en la estrangulada orilla

Veteranos de guerras extranjeras
Somos los soldados
de las guerras del rock'n'roll

EL VERANO DEL AMOR

La primera semana de enero de 1967, el álbum *The Doors* sale a la venta. Es una poderosa obra de rock blues, poéticamente culta y transgresora, que se desmarca claramente de la corriente musical que impera en California –el rock ácido, o lo que vino a denominarse el *West Coast Sound* (sonido de la Costa Oeste)– para convertirse en una alternativa, incluso un revulsivo ante la gran avalancha *hippie* liderada por Jefferson Airplane, The Byrds, Grateful Dead y Country Joe & The Fish. Sin embargo, por más que el disco de los Doors marcara un punto y aparte con respecto a la onda de nubes psicodélicas sobre las que planeaban los grupos californianos, incluso, entre ellos mismos, había destacables diferencias. Puramente representantes del «sonido San Francisco» eran Jefferson Airplane, Grateful Dead y Quicksilver Messenger Service, e incluso Big Brother & The Holding Company, grupo liderado por Janis Joplin. Sin embargo, Country Joe & The Fish procedían de la ciudad de Berkeley –que estaba al otro lado de la bahía de San Francisco–, y sus letras estaban abigarradas de un contenido político agresivo y sombrío, enarbolando la bandera contestataria propia del campus de esa universidad, lo cual los distanciaba de la tónica psicodélica de los grupos *hippies*. Tampoco los Doors tenían mucho que ver con el intelectualismo ácido de grupos como The Mother of Invention, de Frank Zappa, o los Fuggs. En cuanto a los Byrds, en realidad se trataba de un grupo de folk rock teñido de Beatles y Bob Dylan, pero originario de Los Ángeles –en aquellos días existía una gran rivalidad entre las ciudades de San Francisco y Los Ángeles, a todos los niveles, hasta el punto de que si eras originario de una de las dos, lo tenías muy crudo para ser aceptado por la otra, especialmente por parte de San Francisco hacia los angelinos–, o el grupo Love –también de

Los Ángeles–, que, a pesar de su nombre, tenía una inspiración mucho más tortuosa y oscurecida por el espectro de la heroína.

Otra gran diferencia entre ambas ciudades era el «espíritu» que las alimentaba en 1967. Mientras San Francisco era la sede central de un espíritu comunitario y marginal absolutamente único, bajo cuyos cielos límpidamente azules los grupos musicales actuaban en conciertos gratuitos –*love-in*–, en contrapartida, en Los Ángeles, las condiciones eran absolutamente diferentes debido a la herencia empresarial de Hollywood, de modo que los grupos musicales formaban parte de un sistema cuyo valor se contaba en dólares. Por no hablar de la niebla tóxica que cubría la ciudad de Los Ángeles, en cuyo asfalto era imposible que crecieran flores, ni el ácido cambiar la realidad de aquel entramado cuadriculado que se extendía hasta la saciedad. El idílico San Francisco, a pesar de su proximidad física, estaba tan lejos de Los Ángeles como esta ciudad de la Luna. En realidad, Los Ángeles, con su descomunal extensión, estaba más cerca de la más lejana y monstruosa ciudad de la Costa Este, Nueva York, de cuyas entrañas, también en aquellos extraños días de 1967, había nacido una banda desquiciante llamada Velvet Underground, liderada por un neoyorquino, Lou Reed, y un galés, John Cale, bajo el paraguas del rey del *pop art*, Andy Warhol. Era una banda alimentada por una Gran Manzana podrida y pasto de la heroína, que cantaba al sadomasoquismo y defendía con vehemencia el uso de las drogas duras.

Así pues, los Doors eran un extraño híbrido de padres desconocidos, de vocación marginal e intelectualismo teatral, que no tenían nada que ver con el incienso, las flores y la «hierbabuena», y se caracterizaban por un sonido próximo al blues-rock –en las antípodas de grupos británicos como los Rolling Stones o los Cream de Clapton, Baker y Bruce–, quizá con cierto paralelismo remoto al blues pantanoso de Creedence Clearwater Revival, representantes de la posibilidad comercial de lo primitivo enraizado en los cimientos del rock'n'roll. Pero, definitivamente, los Doors eran otra cosa.

Por otro lado, si para estar «en la onda» de los cielos de

mermelada de San Francisco debías situarte al margen –ser un *hippie*–, para entender a los Doors no era necesario ningún tipo de militancia, pues su música se basaba simplemente en el blues, y su revisión hacia el rhythm'n'blues. Y, aunque el blues urbano pronto iba a marcar a casi la totalidad de los grupos de rock de los años sesenta, si algo singularizaba a los Doors era su espíritu transgresor, desesperado y puramente doliente –propio del sufrimiento de la raza negra esclavizada–, una especie de detonante que los convertía en una banda subversiva. Para estar con ellos, solo debías colocarte en la cara oculta, invisible, desconocida, «negra», de la luna, y, curiosamente, frente a los luminosos parámetros paradisíacos que circundaban a los Doors, en pocas semanas, su álbum de debut sorprendía a propios y extraños, alcanzando el número 2 en las listas de éxito.

El álbum se inicia con «Break On Through (To The Other Side)», primer *single* del disco, que será apoyado por un filme promocional dirigido por Mark Abramson –notablemente, precursor de la era del vídeo musical.

Sabes que el día destruye la noche
La noche divide al día
Quise correr, quise esconderme
Ábrete camino hasta el otro lado
Ábrete camino hasta el otro lado

Perseguimos nuestros placeres aquí
Desenterramos nuestros tesoros allí
¿Te acuerdas de cuándo llorábamos?

Ábrete camino hasta el otro lado
Ábrete camino hasta el otro lado

Encontré una isla en tus brazos
Un país en tus ojos
Brazos que encadenan, ojos que mienten
Ábrete camino hasta el otro lado

Ábrete camino hasta el otro lado

Estuve en todas las movidas
Todas las semanas, todos los días, a todas horas
La puerta es directa, ancha y profunda
Ábrete camino hasta el otro lado

Morrison replica aquí al título de la obra *La puerta estrecha (La porte étroite)*, escrita en 1909 por el autor simbolista francés y Premio Nobel de Literatura en 1947 André Gide (1869-1951) –basado en una interpretación freudiana sobre las complejidades y los terrores de la adolescencia–, adaptándolo en su composición como «la puerta es directa», en vez de «la puerta es estrecha» de Gide. La puerta bate, y Morrison «es la puerta». Puedes entrar, o puedes quedarte, ahí, donde siempre has estado. Es la primera invitación. Si ahora no lo haces, no te preocupes, Morrison no cejará en darte otras oportunidades para liberarte, para salvarte de tu estéril vida.

«Break On Through (To The Other Side)» era el reflejo del obsesivo intento del poeta por poner a prueba los límites de la realidad, de trascenderla: pasar «al otro lado de la puerta». Por supuesto, Morrison conocía bien no solo los textos «trascendentes» de Aldous Huxley y William Blake sobre esta invocación filosófica, sino la obra del ilustrador y escritor austríaco Alfred Kubin (1877-1959), un importante representante del simbolismo y expresionismo filosófico, sobre todo a partir de su novela *El otro lado* (*The Other Side*, 1909), desarrollada en un opresivo país imaginario cuya atmósfera de absurdo claustrofóbico –muy similar a los textos de Frank Kafka–, fecundaría esta canción en la que las connotaciones cotidianas se vuelven simbólicas para unirse a un todo.

Como era previsible, el álbum incluye un buen amasijo de los tempranos temas compuestos por Morrison en Venice y durante el período de las actuaciones en el London Fog y el Whiskey A Go Go. Son ocho canciones –entre las que se encuentra la paroxística «The End»–, junto a un tema de Krieger, «Light My Fire», y dos temas

ajenos, profusamente elaborados en el último año, que bien podrían resumir el híbrido que conceptualiza el grupo: las raíces negras y la cultura europea, representadas por «Back Door Man», del tándem Dixon-Burnett, y «Alabama Song», de Brecht-Weill.

Obvia insistir en que los textos de Morrison en *The Doors* provienen de otro mundo, por supuesto, su propio, inquietante y peligroso mundo. Su poesía esotérica narra historias acontecidas en una ciudad simbólica –un universo paralelo que anida en las cuevas del cerebro–, representada, metafóricamente, por Los Ángeles, un monstruo del que debes huir –la huida será una constante en la obra de Morrison, que induce a vagar por las laberínticas calles mentales–. Es una poesía que intenta describir la hora sombría entre el perro y el lobo, cuando todo se confunde, se mezcla. Es el lienzo de fondo del gran sueño, del que se debe despertar a los animales que dormitan en nuestro interior, golpeando la cabeza contra los espejos que deforman la realidad.

> Jim era un *outsider* que prefería mirar *inside* (hacia dentro) –diría Danny Sugerman, segundo mánager de los Doors–. Estar en la onda de Morrison, en 1967, no era tarea fácil. Requería algo más que una mínima búsqueda interior; identificarse con Jim significaba que tú también eras un *outsider*. Pero Morrison llevó el concepto de *outsider* un paso más allá. En realidad, decía: «Está bien, nos gusta todo esto. Es doloroso, un verdadero infierno, pero también es muchísimo más real que el viaje en el que os veo a todos vosotros», señalando con el dedo a padres, a profesores y a otras figuras autoritarias de todo el país. No hacía referencias vagas. Cabreado por el engaño, no insinuaba; acusaba descarada y furiosamente. Luego nos enseñaba cómo eran realmente las cosas, y cómo podrían ser: «Te hablaré del mundo que inventaremos / Un mundo desenfrenado, sin lamentos / Iniciativa / Expedición / Invitación e invención». Se comunicaba con emoción, rabia, elegancia y sabiduría. No estaba dispuesto a transigir.

Del 7 al 11 de marzo, los Doors actúan en el Matrix Club de San Francisco, después en el Avalon y, a continuación, en el Fillmore de Bill Graham –el local de música más importante del país– en la misma ciudad. En el Fillmore, abren el concierto con «Break On Through», siguen con «Take It As It Comes» y, a continuación, el tema más exitoso de la discografía de la banda,

«Light My Fire», escrito por Krieger –editado como *single* en abril, permaneció tres semanas en el número 1 del *Billboard*, vendió más de un millón de copias y fue certificado «disco de platino»–. Ninguna banda había conseguido esa cifra con un *single* de debut. Además, el solo de guitarra de su compositor devendría uno de los más hermosos y conmovedores de la historia del rock, recordando, por su sutil tono latino, a otro gran guitarrista: Carlos Santana –en 1968, la versión de José Feliciano llegaría al número 3 del *Billboard*–. El tema se había completado con una saltarina introducción de Manzarek al teclado, y una breve aportación de Morrison en la letra de la canción:

Sabes que no sería verdad
Sabes que sería un mentiroso
Si te dijera, chica
Que no podemos ponernos más ciegos

El tiempo de las dudas ha terminado
No hay tiempo para revolcarse en el barro
Inténtalo ahora, solo podemos perder
Y que nuestro amor acabe en una hoguera fúnebre

Venga, chica, enciende mi fuego
Venga, chica, enciende mi fuego
¡Trata de pegar fuego a la noche!

El 10 de junio, actúan en el Fantasy Fair and Magic Mountain Music Festival, compartiendo cartel con The Byrds, The Miracles, Wilson Pickett, Country Joe & The Fish, Jefferson Airplane, Tim Buckley, etcétera. El festival, celebrado en Mount Tamalpais (California), acoge a más de 36.000 personas, y será el primero de una serie de eventos culturales en el área de San Francisco que será conocido como «el Verano del Amor» –una concentración humana de exaltación a la paz y al amor, espiritualmente orgásmica y catalizadora, que pasaría a formar parte de la mitología del pop–. A continuación, los Doors vuelan a Nueva York para tocar en una

discoteca de moda, Ondine, y, pocos días después, en The Scene. La noticia se propaga como la llegada de un cargamento de hierba mexicana buena y barata y, la segunda noche de su actuación, las mejores *groupies* de la ciudad ya están allí. El crítico musical Richard Goldstein dedicó su columna en el *Village Voice* –primer periódico *underground* del país– al grupo: «Jim Morrison es un chamán sexual, y los Doors empiezan allí donde acaban los Rolling Stones». También una respetada periodista de rock, Lillian Roxon, escribiría: «Los Doors son un intolerable y prolongado placer».

«Si el terciopelo fuera un centímetro más profundo, si interminables mordeduras al *baklava* (postre de hojaldre árabe) nunca llegaran a empalagar, producirían sensaciones como las que te invaden cuando escuchas a los Doors –escribía Susan Szekely en el *New York Post*–. Te mezclas con la dulce y rica sensualidad de la música, y la música se mezcla contigo. Los oyentes cierran los ojos y sonríen de modo beatífico. Es como si los Doors tocaran en una especie de frecuencia secreta que afectara directamente al centro sonriente del cerebro. Los Doors no tienen un líder. "Somos un grupo comunista", dice Ray. "No, somos un grupo anarquista", dice Robby. Cada miembro de los Doors contribuye por igual al sonido. Cada nota tiene un significado, no hay un solo decibelio de ruido irrelevante. El menor ruido que se haga pedazos. "Hace ya tiempo que nosotros nos hicimos pedazos", dice Ray. "De eso trataba el primer rock, un intento de hacer pedazos dos mil años de cultura... Ahora nosotros trabajamos en lo que sigue después de haberte hecho pedazos".»

¿Ritual? ¿Ceremonia? ¿Espectáculo? «Sí, es un ritual –confirmaría Morrison–, en el sentido de que usamos los mismos atrezos, las mismas personas y formas, una y otra vez. Es el mismo rito que celebraban los antiguos. Los Doors respondemos a la misma necesidad humana que la tragedia griega. A veces me gusta considerar la historia del rock'n'roll exactamente igual al origen del drama griego, que comenzó en la época de la trilla, después, en las estaciones cruciales, y que, originalmente, no era más que un grupo de adoradores que bailaban y cantaban. Luego, una persona en trance saltó fuera de la muchedumbre y empezó a imitar a un

dios. Al principio no era más que canto y movimiento. Pero con el desarrollo de las ciudades, un número creciente de personas ya no se consagró más que a una cosa: hacer dinero, aunque, de un modo u otro, tenían que mantenerse en contacto con la naturaleza, y esa fue la razón de que buscaran a actores que lo hicieran por ellos. Pienso que el rock cumple la misma función, y que podría convertirse en una especie de teatro.»

Esa era la aproximación de Morrison al teatro-rock, o rock teatral –«Artaud Rock»–, que –tal y como la tragedia griega se representaba en Atenas– Nietzsche consideraba la única forma de arte perfecta, la «obra de arte íntegra». Pero mientras el filósofo contaba con Wagner para hacerla renacer, Morrison se volvió hacia el rock y los Doors. El paralelismo surge fácilmente, pues la tragedia antigua, que nació de la poesía lírica, y, como ya se ha visto, engendraba una forma teatral que iba más allá de sus componentes: música, poesía y danza, para alcanzar un efecto de conjunto, es lo que hoy conoceríamos como «arte multidisciplinar».

«La poesía lírica –escribió Nietzsche–, no puede expresar nada que no haya existido anteriormente de una manera prodigiosamente universal y general en la música, que la obligó a hablar en imágenes.» Es decir, que nos encontramos en un cruce de caminos, un punto neurálgico que lo articula todo. Porque la música de los Doors, a través de la poesía de Morrison, es fundamentalmente visual, es decir, fruto de la extraordinaria facultad que tiene Morrison para crear imágenes y movimientos a partir de la magia de sus palabras –por supuesto, los lazos existentes que Morrison percibe entre el cine y la poesía son muy estrechos y evidentes–. Morrison no es en absoluto un teatrero tipo Mick Jagger o Elvis Presley. Los Doors han inventado el rock teatral, y no hay nadie en el mundo del rock que haya hecho teatro como ellos.

Jim simulaba ser un ángel viril –o un dios demoníaco–, un *sex symbol* provocando a las huestes con el lenguaje violento de su cuerpo, buscando la fiesta dionisíaca, el alborozo orgiástico, explosiones de histeria colectiva. Pero, evidentemente, no era solo eso. ¿Acaso el cantante perseguía únicamente el deleite de la

libido? ¿Alguien se paraba siquiera a escuchar sus letras? «Normalmente, el público suele concentrarse demasiado en mi órgano reproductor –replicaría Jim–, y no se detiene a pensar que también soy un especimen macho, joven, sano y hermoso que, aparte de unos brazos normales, piernas, costillas, tórax, ojos, tiene una cosa que se llama cerebro, un ser humano completamente equipado, con cabeza, sensibilidad, todo el kit. Pero, aunque creo que soy una persona inteligente, también reconozco al payaso que soy, un payaso que siempre me fuerza a cagarla en los momentos más importantes.»

«Si el teatro no es una simple representación, sino una genuina realidad, ¿cómo podemos otorgarle el estatus de realidad y hacer de cada representación una especie de acontecimiento? –escribiría Antonin Artaud–. Ese es el problema que debemos resolver. Eso es lo que debemos alcanzar: que cada representación signifique un riesgo serio, que todo el interés de nuestro esfuerzo resida en su seriedad. Porque no nos dirigimos a la mente ni a los sentidos de nuestro público, sino a toda su existencia. La suya y la nuestra. De modo que, finalmente, el público vaya al teatro como si fuera al dentista o al cirujano; con una sensación de terror, pero también de necesidad. Una verdadera experiencia teatral sacude la calma de todos los sentidos, libera al inconsciente comprimido y lleva a una especie de potencial rebelión, un potencial que no puede comprender su completo valor a menos que mantenga esa potencialidad e imponga a los espectadores reunidos una actitud difícil y heroica.»

DÍAS EXTRAÑOS

Entonces, Jim conoció a Nico, la cantante de la excéntrica creación de Andy Warhol, Exploding Plastic Inevitable, un espectáculo «global» consistente en proyecciones de películas, luces estroboscópicas, bailarines ejecutando coreografías paganas, en el que Nico –la *femme fatale* de la canción homónima de Lou Reed– cantaba frente al monstruoso sonido de la Velvet Underground.

Nico (1938-1988) era una mujer de poderosa belleza germánica, rubia, alta, carismática, pero tremendamente evasiva, que podía fulminarte con la mirada. Había trabajado como modelo de revistas en su Alemania natal y París –*Vogue*, *Elle*–, participado en los filmes *La Tempesta* (1958), de Alberto Lattuada, y *La dolce vita* (1959), de Fellini, amante de Alain Delon –con quien tuvo un hijo, Ari, que el actor nunca reconoció–, y amiga íntima del guitarrista de los Rolling Stones, Brian Jones, y de Bob Dylan –que le escribió la canción «I'll Keep It With Mine»–, ahora era una estrella rutilante en la película de Warhol *Chelsea Girls* (1966).

Nico estaba alojada en The Castle, la casa palaciega que el actor John Phillip Law solía prestar a Bob Dylan, a los Beatles, a David Crosby o a la *troupe* de Warhol cuando la requerían. De verdadero nombre Christa Päffgen, su personalidad era tremendamente enigmática y, por muchas locuras que Morrison hiciera, ella aún iba más lejos. Bebía excesivamente, y se alimentaba básicamente de heroína. Jim la encontró irresistible, y Nico, desde el primer momento, cayó rendida en adoración. Aquella noche se oyeron unos alaridos en el patio de The Castle. Morrison y Nico se habían enzarzado en una pelea, y él le tiraba con fuerza de su larga melena. Poco después, Jim andaba desnudo por lo alto del muro del castillo, bajo el resplandor de la luna llena. «Jim está loco. Está completamente loco», aseveraría Nico.

«Todo era teatro en The Castle –diría Paul Rothchild, productor de los Doors–. Jim Morrison era otro loco colosal perseguido por sus propios demonios. Te ponía a prueba como Bob Dylan, pero era mucho más cruel. Subió con Nico a la torre, los dos desnudos, y Jim, drogado hasta la médula, empezó a caminar por el borde del parapeto. Un abismo muy profundo. Ahí estaba esa estrella del rock en la cima de su carrera, arriesgando la vida para demostrarle a esa chica que la vida no tenía importancia. "Esto es teatro. Lo estoy representando para ti." Le pidió a Nico que caminara por el parapeto, pero ella se negó.»

En 1969, después de grabar el disco *Chelsea Girls* –con canciones de Jackson Browne, Bob Dylan, Lou Reed, John Cale y Tim Hardin–, Nico abandonó a Warhol y a la Velvet Underground, se trasladó a París para trabajar con el director de cine *underground* Philippe Garrel –autor, entre otros filmes de arte y ensayo, de *La cicatriz interior* (*La cicatrice intérieure*, 1972)–, y grabó su primer álbum de canciones propias, *The Marble Index*, producido por John Cale. «Durante ese período conocí a Jim Morrison –explicaría Nico–, y fue él quien me aconsejó que escribiera mis propias canciones y las interpretara yo misma, sola.» Con la única compañía de un pequeño armonio –similar al que utilizaba Allen Ginsberg para rapsodiar sus poemas–, y arreglos musicales del virtuoso Cale, *The Marble Index* incluía un tema dedicado a Morrison, «Julius Caesar» –en 1974, Nico grabaría la canción «The End», incluida en el álbum homónimo, acompañada por Brian Eno, Phil Manzanera y John Cale–. Su voz wagneriana, hosca y grave, como surgida de una penumbra turbulenta, evocaba una especie de misticismo narrado por un ángel caído, era –como en el caso de Morrison– el eco de un viaje a través del subconsciente, o, como diría William Blake: «La poesía más sublime es una alegoría que se dirige a la visión espiritual que permanece escondida para el entendimiento»:

Júbilo nacimiento ensueño
En armonía
Caravanas de idiotas haciendo cabriolas

Mientras él se detiene buscando una respuesta
Para volver a cantar sus canciones
Se balancea para besar el suelo horizontal
Y del suelo sale volando una paloma
Y como una marca de honor
Una máscara queda atrás

Júbilo nacimiento ensueño
En armonía
Con suave forma y noble fuerza
En calma e inmensas las cascadas de su voz
En este apacible escenario
En calma e inmensa yace la ciudad
Sobre un suelo horizontal
Bondadoso y tranquilo
Yace Julio
Para que Octavio prevalezca.

Bajo el palpitante mar
Donde estatuas, pilares y altares de piedra
Descansan por todos estos huesos doloridos
Para guiarnos lejos de la energía
Júbilo nacimiento ensueño

En septiembre, los Doors aparecen en el prestigioso programa televisivo de variedades *The Ed Sullivan Show*. El presentador pide a la banda –por medio de su yerno, Bob Precht, director del programa–, que sustituya el verso «chica, no podemos ponernos más ciegos», de «Light My Fire», por otra frase. Los Doors asienten y, durante la prueba de sonido, Jim canta un verso inventado, pero, en el momento de la actuación, el cantante grita el verso original, y, debido a su desacato, la banda es vetada para futuras apariciones en el programa: «Me lo habíais prometido, chicos, me lo habíais prometido», dijo Precht compungido. «Vaya –respondió Jim, encogiéndose de hombros–. Supongo que con el entusiasmo debimos olvidarlo.»

Ese mismo mes, apenas medio año después del primer lanzamiento discográfico de los Doors, sale al mercado un segundo álbum, *Strange Days.* Presenta, como novedad, la utilización del sintetizador Moog en manos de Manzarek –los Beach Boys, en el álbum *Good Vibrations* (1966), y los Beatles, en los temas «Rain» y «Tomorrow Never Knows», aquel mismo año, ya habían hecho uso de él–. Otra incorporación es la de un bajista de jazz psicodélico, Douglas Lubahn. Según explicaría Manzarek: «El teclado de bajo Fender era apropiado para los conciertos, pero carecía de la articulación necesaria para la grabación en un estudio, por lo que, a partir de este álbum, siempre utilizamos un bajista».

La foto de la portada del disco también resulta innovadora: una mini compañía de circo ambulante formada por un forzudo, dos acróbatas, un malabarista, un corneta y un enano jugueteando en una callejuela. La única mención al grupo es un pequeño cartel pegado a una pared del callejón donde se lee «The Doors». La imagen había sido ideada por Morrison: «El título del álbum era el fiel reflejo de lo que estábamos viviendo en aquellos "días extraños" –explicaría–. Yo no quería una foto de los cuatro en la cubierta. Odiaba la foto del primer disco. Entonces se me ocurrió una imagen en que la banda estaba rodeada por treinta perros, y todo el mundo me preguntaba: "¿Por qué perros?", y yo decía que era simbólico, que perro –*dog*– era dios –*god*– al revés. Al final, decidimos poner a esos frikis. Era un concepto de cubierta más europeo. Mejor que poner nuestras jodidas caras».

El álbum está integrado por canciones mayormente breves, desde el minuto y medio de «Horse Latitudes» –el poema de los caballos arrojados al mar desde un galeón español–, o los dos minutos de «Unhappy Girl»:

Chica desdichada
Desgarra tu telaraña
Sierra tus barrotes
Funde tu cárcel
Estás atrapada en una celda de tu propia invención

Chica desdichada
Vuela lejos de ahí
No pierdas la oportunidad
De nadar en el misterio
Estás muriendo en una celda de tu propia invención

«Unhappy Girl» («Chica desdichada»)

Strange Days alcanza el número 3 en las listas y el *single* «People Are Strange» –publicado en noviembre– llega al número 12. No era el novedoso catálogo de sacudidas y dolores físicos que había sido el primer disco, pero los diez títulos que lo conforman siguen describiendo un increíble surtido de aflicciones –la gran *suite* épica «When The Music's Over»: «¡Queremos el mundo, y lo queremos ya!»–, en la misma línea temática que su álbum predecesor. Se trata de una nueva selección de las primeras canciones que Morrison escribiera en Venice –con la excepción de dos composiciones de Krieger, «You're Lost Little Girl» y «Love Me Two Times», segundo single del guitarrista que se encumbra en las listas–. Son «Moonlight Drive», la espoleta que diera fuego al nacimiento del grupo en la mítica playa «veneciana»; «My Eyes Have Seen You», escrito desde el tejado de su primer habitáculo en Venice; «Horse Latitudes» y «People Are Strange», temas en los que la guitarra de Krieger adopta la ácida sonoridad de su nuevo maestro de Grateful Dead, Jerry Garcia. La canción que da título al álbum es una lúcida imagen representativa de la onda contestataria y desesperada de finales de los años sesenta. Morrison sigue mostrando señales de alarma:

Extraños días nos han encontrado
Extraños días han dado con nosotros
Van a destruir nuestras escasas alegrías
Debemos seguir jugando
O encontrar una nueva ciudad

Ojos extraños llenan habitaciones extrañas
Voces señalarán su cansado final
La anfitriona sonríe burlona
Sus invitados duermen tras pecar
Escúchame hablar del pecado
Sabes que esto lo es

Extraños días nos han encontrado
Y a través de sus extrañas horas
Permanecemos solos
Cuerpos confusos
Recuerdos maltratados
Mientras huimos del día
Hacia una extraña noche de piedra

«Strange Days» («Días extraños»)

Pamela le dijo a Jim que se había equivocado de carrera, que la poesía le convenía mucho más. Le regaló una cartera de piel donde guardar los poemas que tan laboriosamente pasaba a máquina, y le concertó un encuentro con el poeta *beat* californiano Michael McClure, cuya obra teatral *The Beard* Morrison quería ver.

Originalmente, *The Beard* había sido estrenada en diciembre de 1965 en San Francisco, pero, medio año después, Andy Warhol filmaría una película sobre ella, suscitando la misma polémica que su estreno, de modo que la obra volvía a la cartelera de San Francisco y se estrenaba en Londres en 1968. El drama teatral era una paráfrasis del poeta Charles Baudelaire, que se pasaba los días practicando meditación, a la vez que excitado por las drogas y el sexo.

A través del agente literario de McClure, Michael Hamilburg, Pamela había conseguido dos entradas para ver la función, y, tras la representación, Morrison decidió que quería filmar una película sobre la obra y ser el protagonista. Hamilburg, a su vez, había expresado su interés por leer los poemas de Morrison, y estuvo de

acuerdo en que, si llegaban a publicarse, la edición no haría ninguna referencia a la imagen de Morrison como estrella de rock. Jim reunió una serie de apuntes y reflexiones anotados en sus viejos cuadernos universitarios y armó el poemario *The New Creatures* (*Las nuevas criaturas*). Entonces, siguiendo el consejo de McClure, Morrison hizo una pequeña edición privada para repartir entre sus amigos y, un par de años después, *Las nuevas criaturas* fue publicado (1970).

Los artistas del infierno
Montan caballetes en los parques
El terrible paisaje
Donde los ciudadanos experimentan un ansioso placer
Al ser víctimas de salvajes bandas de jóvenes

No puedo creer lo que está pasando
No puedo creer que toda esta gente
Se olfateen unos a otros
Y retrocedan
Enseñando los dientes
Los pelos de punta, gruñendo, aquí
en el viento asesinado

Soy un asesino fantasma
Presenciando toda
Mi bendita autorización

Así es
Se acabó la diversión
La muerte de toda alegría
Ha llegado

¿Te atreves
A negar mi
Potencia
Mi bondad

O perdón?
Inténtalo
Te freirás
Como los demás
En la santidad

Y ni por un
Centavo
Tendré
Tiempo

Para vosotros
Niños fantasmas
Ahí abajo
En el espantoso mundo

Estás solo
Y no necesitas a otro
Tú y la madre infantil
Que te parió
Que te destetó
Que te hizo hombre

Jim y yo nos vimos en Londres para hablar de una película sobre mi obra *The Beard* –recuerda McClure–. Vino a buscarme al aeropuerto y yo le conté que había imaginado a los poetas románticos volando por el cielo nocturno alrededor del avión. Le enseñé un poema nuevo que había escrito sobre Billy el Niño –protagonista de *The Beard*–, y él escribió un poema dedicado a Jean Harlow en mi cuaderno. Hicimos la visita poética de la ciudad, atravesando los garitos de *striptease* del Soho hasta el Tate Museum, y después, junto al poeta Christopher Logue, fuimos en coche bajo la luz de la luna hasta el hospital en que se había convertido la casa de William Blake.

En Londres vi por primera vez los poemas de Jim. En la lúcida luz amescalinada de una resaca encontré el manuscrito de *Las nuevas criaturas* sobre la mesa de su apartamento en el distrito londinense de Belgravia, y lo que leí me emocionó. No creo que haya ningún poeta mejor que Jim en su generación. Pocos poetas

han sido figuras públicas de su calibre –quizá Mayakowski en la Rusia de los años veinte y treinta– y ninguno ha tenido una carrera tan breve y poderosa.

Jim era consciente de que la gente solo leería sus poemas porque era una estrella de rock, y eso no era precisamente lo que quería. Guardaba sus poemas muy cuidadosamente, y trabajaba en ellos en secreto. Porque Jim era dos artistas en un solo hombre, el cantante vehemente y apasionado, y el joven poeta, dotado y silencioso, de la página en blanco. Era Mr. Mojo Risin', y era James Douglas Morrison, un poeta escocés-americano.

Morrison dedicó *Las nuevas criaturas* a Pamela Susan:

Mujer lagarto
con tus ojos de insecto
con tu salvaje sorpresa.
Cálida hija del silencio.
Veneno.
Date la vuelta con un deslizamiento
de quejumbrosa sabiduría.
Imperturbables ojos ciegos
tras las paredes surgen nuevas historias
que despiertan gruñendo y gimiendo
la extraña alba de los sueños.
Los perros duermen.
El lobo aúlla.
Una criatura vive durante la guerra.
Un bosque.
Un susurro de palabras entrecortadas,
asfixiante río.

La publicación de *Las nuevas criaturas* significó para Morrison ver su sueño hecho realidad. Fue su mayor esperanza. En realidad, por encima de todas sus facetas artísticas, quería que se le conociera como poeta, y era muy serio con respecto a esa condición. Su poesía almibarada con la música de los Doors estaba bien, pero no era suficiente. Tenía mucho más que decir, y un disco limitaba enormemente su producción. Jim se había

autodefinido como «un hombre de palabras», pues, al fin y al cabo, eso es lo que otros poetas –Blake, Rimbaud, Ginsberg, etcétera– habían hecho de él, pero eso es lo que era desde el principio, y lo que deseaba ser hasta el final. Lo tenía muy claro. Era la poesía frente al apocalipsis: «Si la poesía me atrae tanto es porque es eterna. Mientras exista gente, podremos recordar palabras y combinaciones de palabras. Solo la poesía y las canciones pueden sobrevivir a un holocausto. Nadie puede recordar una novela entera. Nadie puede describir una película, una escultura, una pintura, pero mientras haya seres humanos, las canciones y la poesía podrán seguir. Si mi poesía pretende algo, es liberar a la gente»:

Hermanas del unicornio, bailad
Hermanas y hermanos de la pirámide
Bailad

Manos magulladas
Historias de los viejos tiempos
Descubrimiento de la fuente sagrada
Cambios
El grito de la chica inmóvil de manos mudas

El perro salvaje
La bestia sagrada
¡Encontradla!

Poesía para «liberar a la gente», preñada de visuales versos impregnados de alucinaciones verbales, surrealismo sublime, amoral y trágico. Bestiario mitológico del chamán Jim. Necesitamos «más milagros, más armas mágicas»:

Una criatura amamanta
A su hija
Brazos dulces rodean

La cabeza y el cuello
Una boca a la que unirse
Deja a esa niña en paz
Es mía
Me la llevo a casa
De regreso a la lluvia

Y poemas germen de futuras canciones, como «The Soft Parade»:

El blando desfile ya ha empezado
en Sunset.
Los coches bajan tronando
por el cañón.
Es el tiempo y el lugar.
Los coches llegan estrepitosamente.
«Tienes un coche muy guapo.»
Estas bestias motorizadas
que murmuran entre dientes una suave
conversación. Un placer
nocturno
oír sus tranquilas voces
de nuevo
después de dos años.

El blando desfile
ha empezado pronto.
Tranquilos estanques
de una tierra cansada
se hunden ahora
en la paz de la noche.

Las nubes se diluyen
y mueren.
El sol, una calavera naranja,
susurra suavemente, se convierte

en una isla, y desaparece.

Ahí están
mirándonos
todo
oscurecerá.
La luz ha cambiado.
Éramos conscientes
con las rodillas hundidas en el aire ondeante
mientras los barcos arrastraban
trenes en su estela.
Trinchera bucal
de nuevo en los campos.
Gonorrea.
Dile a la chica que se vaya a casa
Necesitamos un testigo
para el asesinato.

O la inspiración para que Nico escribiera «Julius Caesar»:

Chacal, olfateamos el rastro de los supervivientes
de las caravanas.
Recogemos las sangrientas cosechas en los campos de batalla.
De la carne de ningún cadáver se privan nuestros
flacos vientres.

El hambre nos lleva hasta perfumados vientos.
Forastero, viajero,
escudriña nuestros ojos y traduce
el horrible ladrido de los antiguos perros.

Caravanas de camellos
dan fe de las armas al César.
Hordas se arrastran y se filtran
en las paredes. Las calles
manan piedra. La vida sigue

absorbiendo la guerra. La violencia
destruye el templo del no sexo.

Sin embargo, exceptuando algunos amigos como McClure y su «compañera cósmica», Pamela, pocos son los que parecen tomarse muy en serio a Morrison fuera de su papel como cantante de los Doors, ni tan siquiera los otros tres miembros del grupo. De modo que, en su frustración como poeta desoído, arrinconado entre la espada y la pared que le impone un atiborrado contrato en la carretera, Morrison decide introducir nuevas ideas, nuevos elementos teatrales en la escenificación de las canciones que ha desarrollado en su mente para llevar, una vez más, las cosas al límite. Está preparado. Ha llegado a un punto de pulimento y perfección en la teatralización sobre el escenario, y quiere que su público se una al viaje. Ha planeado introducir incómodas pausas durante su interpretación y provocar que toda la hostilidad y la tensión latente en cada cuerpo del público surjan.

Los Doors actúan en Texas, Vancouver, Seattle, Montreal y, de vuelta a Nueva York, Morrison decide poner a prueba esa pausa fecunda durante la interpretación de «The End». Tras la primera parte de la canción, hace un gesto a la banda para que deje de tocar. Son cuatro minutos de silencio absoluto en el escenario, que se convierte en una especie de olla a presión en la sala, y, cuando Morrison siente que el público está a punto de explotar, hace una señal a los músicos para retomar la canción: «Me gusta ver cuánto tiempo pueden soportarlo –explicaría– y, justo cuando están a punto de reventar, hago que todo continúe». «Pero ¿qué harías si se volvieran locos y subieran al escenario? –le preguntó un periodista–. No porque te adoren, sino porque quieran matarte.» Entonces, Jim recordó la teoría de Norman O. Brown sobre las neurosis sexuales y las masas, y respondió: «Siempre sé exactamente hasta dónde puedo llegar. Eso excita a la gente. ¿Sabes lo que pasa? Se asustan, y el miedo es muy excitante. A la gente le gusta asustarse. Es como el momento previo al orgasmo. Todo el mundo quiere llegar ahí. Es como llegar al punto máximo».

Caen.
Extraños dioses llegan con rápidas actitudes enemigas.
Sus camisas casan suavemente
tela y pelo.
Los adornos en sus brazos
ocultan venas más azules que la sangre
simulando dar la bienvenida.
Suaves ojos de lagarto conectan.
Sus suaves gritos de insectos disecados erigen
un nuevo miedo, donde los miedos reinan.
El crujido del sexo contra su piel.
El viento se lleva todo sonido.
Patea a tu testigo contra la tierra maltratada.

El 9 de diciembre, un día después del vigesimocuarto aniversario de Morrison, los Doors daban un concierto en New Haven (Connecticut). Jim estaba entre bastidores hablando con una chica ante la mirada de unos policías repantingados contra las paredes del pasillo. Faltaban treinta minutos para que la banda subiera al escenario, y Jim le dijo a la chica: «Aquí no podemos hablar. Vamos a buscar un sitio más tranquilo». La chica asintió y siguió a Jim, que abrió la puerta de las duchas, miró a ver si había alguien, y entraron. Empezaron a besarse. De pronto, entró un policía: «¡Eh, chicos! ¡Fuera de aquí! ¡No está permitida la entrada a bastidores!». Jim miró al policía: «¿Quién lo dice?». «He dicho que salgáis de ahí. ¡Venga, moveos!», ordenó el hombre de azul. «¡Chúpamela!», dijo Jim, llevándose la mano al paquete. Entonces, el poli sacó un pulverizador: «Último aviso –dijo–. Es la última vez que os lo digo». «La última oportunidad para chupármela», se mofó Jim. La chica salió corriendo cuando vio al agente dar un paso adelante y rociar a Jim en la cara con el espray. Jim se lanzó hacia la puerta y salió a ciegas al pasillo, bramando: «¡Me ha quemado! ¡El jodido cerdo!». Llegó un montón de gente a su alrededor y, por la manera solícita en que trataban a Morrison, el agente se dio cuenta de que se había equivocado. Un *roadie* acudió a toda prisa y, con la ayuda del mismo policía, llevó a Jim a un lavabo para

mojarle los ojos con agua. El agente se disculpó, y unos minutos más tarde empezaba la actuación…

Durante la parte instrumental de «Back Door Man», Jim empezó a hablar: «Quiero contaros algo que ha pasado hace apenas unos minutos, aquí en New Haven. Esto es New Haven, ¿no? New Haven, Connecticut, Estados Unidos de América». La agresión que había sufrido se había convertido en una caja de bombones puesta en bandeja para Morrison. Ideal para enfrentar al público contra la autoridad. Desde siempre, las barreras que separaban a Jim del público le habían parecido una injuria, y los policías armados, amontonados a sus pies, una provocación. Además, no soportaba ver al público sentado. Quería verlos bailar.

A medida que Morrison contaba los detalles de lo ocurrido, el público enmudecía: «Y queríamos un poco de intimidad… Así que nos hemos metido en las duchas. No estábamos haciendo nada, ya sabéis, y entonces ha entrado ese hombrecillo con su trajecito y gorrita azul… “¿Qué hacéis ahí?” –Jim citaba al poli de las duchas–. "Nada", le respondí. Pero no creáis que se fue, no. Se quedó allí plantado, y luego se metió la mano en el cinturón y sacó un bote negro. Parecía espuma de afeitar. Y entonces me lo roció por toda la cara». Jim hizo una señal a la banda y enlazó con el último estribillo de «Back Door Man»: «Soy el hombre de la puerta trasera / Los hombres no lo saben, pero las chicas lo entienden». Había una fila de policías alineados contra el escenario para mantener a raya a los adolescentes. De pronto, las luces se encendieron y Robby se adelantó para decir a Jim al oído: «Creo que los polis se han cabreado». Jim preguntó al público si querían más música, y al escuchar el estruendoso «¡sí!», gritó: «¡Entonces apagad las luces! ¡Apagad las luces!». Las luces continuaron encendidas, y el jefe de policía subió al escenario y comunicó a Jim que estaba arrestado. Jim se dio la vuelta para mirar al poli, y, con aire desafiante, colocó el micrófono debajo de sus narices: «Muy bien, cerdo. ¡Vamos, di lo que tengas que decir, tío!». Entonces apareció un segundo agente y entre los dos cogieron a Jim por los brazos y lo sacaron del escenario, arrastrándolo escaleras abajo. Lo redujeron en el aparcamiento, le hicieron unas fotografías, le

dieron unas cuantas patadas y lo metieron en el coche para llevarle a comisaría, donde le acusaron de «exhibición inmoral e indecente, perturbación del orden público y resistencia a la autoridad». Los polis también habían detenido a un periodista del *Village Voice* y a un fotógrafo de la revista *Life*, garantizando a Jim la máxima publicidad. Morrison era el primer cantante de rock en ser detenido por la policía en un escenario, y era fichado por segunda vez.

> Se ha de mirar lógicamente –explicaría Jim–. Si no hubiera policías, ¿crees que la gente querría subir al escenario? Porque, ¿qué harán una vez que estén ahí? Nada. El único incentivo para subir es porque hay una barrera. Si no la hubiera, no habría incentivo. Eso es todo. Y lo creo de verdad. Sin estímulo, no hay respuesta. Sin acción no hay reacción. Pero es interesante, porque, en esa situación, el público puede poner a prueba a la policía. Es una manera de poner a prueba a la autoridad.

«Los Beatles y los Stones te hacen volar la mente; los Doors son para después, cuando ya no tienes mente», escribía el crítico de cine Gene Youngblood en *Los Angeles Free Press*. «La música de los Doors es la música del ultraje. No es ninguna farsa. Examina los secretos de la verdad. Es vanguardista en su contenido, ya que no en su técnica; habla de la locura que habita en el interior de todos nosotros, de la depravación y de los sueños, pero lo hace en unos términos musicales relativamente convencionales. Esa es su fuerza y su belleza; una belleza que aterroriza. La música de los Doors es más surrealista que psicodélica. Es más angustiosa que ácida. Más que rock, es un ritual; un ritual de exorcismo físico-sexual. Los Doors pueden proporcionar una iluminación instantánea a través del sexo. Los Doors son los demonios de la cultura pop. Y Morrison es un ángel, un ángel exterminador.» Durante meses, Jim diría que Youngblood había sido el primero en comprender lo que realmente quería hacer.

> El poeta Blake había dicho: «El camino del exceso conduce al palacio de la sabiduría», explicaría Michael McClure. Y Jim comprendió el mensaje, y fue excesivo. Otro proverbio de *Matrimonio del cielo y el infierno* de Blake dice: «La prudencia es una

> vieja, fea y rica solterona cortejada por la incapacidad». Jim no fue prudente, y de ello se deriva que apenas conociera la incapacidad. Jim era un héroe metafórico que emocionaba con su energía y su atrevimiento. Percibía con sus sentidos y los alteraba con alcohol –sagrado para Dioniso, el dios del drama y la embriaguez–, con ácido y con el elixir interior de su propia ebullición y exuberancia. Jim era un espíritu brillante, y uno de los más complejos; todos los mamíferos hechos de carne y nervios estamos destinados a la complejidad. Y, por encima de todo, Jim se reconocía poeta. En absoluto era materialista, no perseguía el dólar, como ocurre con muchos artistas de rock'n'roll. Lo que a Jim le gustaba era la experiencia y la acción. Deseaba la transubstanciación de la naturaleza material en el oro del descontento deleite.

De vuelta a Los Ángeles, la revista *Newsweek* entrevistó a la banda. Un Jim relajado explicaba el concepto musical y filosófico de los Doors: «Lo nuestro es una búsqueda, es un abrir una puerta tras otra. Pero todavía no hemos encontrado una idea filosófica o política consistente. La sensualidad y el mal son ahora imágenes atractivas para nosotros, pero son como una piel de serpiente que algún día mudará. Nuestro trabajo es un esfuerzo por llegar a la metamorfosis. Ahora mismo me interesa más la cara oscura de la vida, lo maligno, la noche. Pero, en nuestra música, creo que estamos buscando la manera de abrirnos paso para llegar a un reino más limpio, más libre. Es como un ritual purificador en el sentido alquimista. Primero tienes que pasar por un período de desorden, de caos, regresar a una región de desastre primitivo. Con eso purificas los elementos y encuentras una nueva semilla que transforma toda la vida, toda la materia y la personalidad, hasta que, finalmente, de un modo esperanzador, emerges y te casas con todos los dualismos y opuestos. Entonces ya no hablas del bien y del mal, sino de algo unificado y puro. Nuestra música y nuestras personalidades se hallan todavía en un estado de caos y desorden, con un elemento incipiente de pureza que empieza a surgir. Últimamente, en nuestras actuaciones, todo ha empezado a converger. Considéranos unos políticos eróticos».

En abril de 1968, Morrison escribió un artículo sobre su experiencia cinematográfica en los años de estudio en la UCLA, centrado en la filosofía aristotélica. Era una especie de ensayo

disperso, poético y penetrante, pero tan esotérico que los editores de la revista *Eye* –donde fue publicado el artículo– tuvieron que añadir algunas notas a pie de página para explicar sus herméticas referencias. Morrison se mostraba como un buscador reflexivo de una visión abrumadora, un arqueólogo recorriendo los pasillos mentales con una llama de carburo. El artículo se titulaba «Eye» («Ojo»):

> Cíclope. La gente que se asemeja a los primitivos lagartos tiene una joya en el interior del cráneo. Llamada «glándula pineal», está situada en el interior del cerebro, en la juntura de los dos hemisferios del cerebelo. En algunos individuos este vestigio de tercer ojo aún es sensible a la luz.
>
> El ojo se resiste a un análisis separado. Debéis comprender que los ojos son dos globos blandos que flotan en el hueso.
>
> Las impresiones me ven.
>
> Preguntad a cualquiera qué sentido preservaría por encima de los otros. La mayoría diría la vista, renunciando a un millón de ojos en el cuerpo por dos en el cráneo. Ciegos, podríamos vivir y quizá encontrar la sabiduría. Sin el tacto, nos convertiríamos en trozos de madera.
>
> *El ojo es una boca hambrienta*
> *Que se alimenta del mundo*
> *Arquitecto de mundos imaginarios*
> *En competencia con lo real*
> *Hay dos planetas gemelos*
> *En el cráneo*
>
> *El ojo es dios. Y el mundo*
> *Ya que tiene su propio ecuador*
>
> Arranca el ojo de un animal en la oscuridad y colócalo frente a un objeto claro y brillante, una ventana en el cielo. El contorno de esta imagen se graba en la retina, visible al ojo desnudo. Este ojo extirpado es la primitiva cámara fotográfica, la púrpura visual de la retina actúa como una emulsión.
>
> Kühne,[1] tras el éxito de sus experimentos con conejos, recibió la cabeza guillotinada de un joven. El ojo fue extraído y cortado por su ecuador. La operación fue llevada a cabo en una sala especial, roja y amarilla. La retina del ojo izquierdo presentaba una imagen

afilada, pero ambigua, imposible de determinar. Kühne pasaría los años siguientes tratando de buscar su significado, la naturaleza exacta del objeto, si es que era un objeto.

Las ventanas son los ojos de la casa. Miran fuera de tu prisión corporal, mientras otras miran hacia dentro. Nunca es una circulación de dirección única. «Ver» siempre implica la posibilidad de una intimidad dañada, pues mientras los ojos revelan el vasto mundo exterior, nuestros propios espacios infinitos internos se abren a otros.

¿Cuál es el destino de los ojos durante el sueño? Se mueven constantemente, como los espectadores en un cine.

Las pupilas se dilatan durante estados anormales. Las drogas, la locura, la embriaguez, la parálisis, el agotamiento, la hipnosis, el vértigo, la alta excitación sexual. El ojo encontrando su océano después de que la idea de los océanos haya caducado.

Enkidu[2] era un hombre salvaje, un animal entre animales. Un día, en un abrevadero, una mujer le expuso su desnudez, y él reaccionó. Ese día se fue con ella para seguir las artes de la civilización.

En un primer momento, las parejas se eligen por atracción visual. No por el olor, el ritmo, la piel. Es un error creer que el ojo pueda acariciar a una mujer. ¿La mujer está hecha de luz o de piel? Su imagen nunca es real al ojo, está grabada en la punta de los dedos.

En el *Arts magna*, la *Gran obra*, el alquimista crea el mundo en su retorta.

Los ojos son los genitales de la percepción, y han establecido una tiranía. Han usurpado la autoridad de los otros sentidos. El cuerpo se convierte en un delicado y delgado tronco para sostener al ojo en sus rondas.

¿Por qué se dice que los ojos son «las ventanas del alma» y la llave de la más profunda comunión humana, mientras que el tacto es reducido a leves colisiones de la carne?

El cuerpo no es la casa, es el interior de la casa.

Los ciegos copulan, ojos en su piel.

El ojo es «luz en reposo».

(¿Creamos la luz en el ojo? ¿Es nuestra la luz o del mundo?)

En la mitología egipcia, el ojo es el símbolo de Osiris, Isis, Horus; y del dios sol Ra.

Ptah dio a luz a los hombres por la boca, los dioses por los ojos.

Templo ciudad de Brak (3000 a. C.). Hallazgo de miles de pequeños rostros humanos lisos, en alabastro negro y blanco, sin nariz, boca, orejas, pero con ojos grabados y pintados cuidadosamente. Se llamó el Templo del Ojo: para albergar estas

ofrendas a una divinidad.

Edipo. «Realidad» de sus senos desnudos. Su cuerpo. «Has mirado lo que nunca tendrías que haber visto.» Los ojos arrancados con un imperdible del vestido de la difunta Yocasta.

Castiga los ojos. Senos arrugados de una anciana. Es conducido de ciudad en ciudad por un joven. Y en todas partes esperan sus palabras.

Tiresias, del que se dice que se hizo pasar por mujer durante siete años, encontró a Atenea en el bosque, bañándose. Ella nubló los ojos intrusos.

Saúl de Tarso en el camino a Damasco. La ceguera lo elevó hasta san Pablo.

¿Por qué es santa la ceguera?

La alquimia ofrece al hombre un heroísmo original. El Mani[3] enseñaba que el mensajero del dios supremo de la luz había creado al hombre como ayudante para contribuir con su vida y esfuerzos a la reunión de los átomos de luz dispersos, y por ello débiles, para llevarlos a las alturas. La luz había brillado en la oscuridad y se había malgastado, corriendo el grave peligro de ser totalmente absorbida.

El hombre puede asistir a la salvación de la luz.

El proceso de transformación de los metales básicos en oro recibe el nombre de «proyección».

En la penumbra, la forma es sacrificada por la luz. A plena luz, la luz es sacrificada por la forma.

«Código de la luz.» El ojo está enfermo. Arráncalo. El doctor extirpa el ojo para salvar el cuerpo. Para ello, debe cortar el nervio óptico que conecta el ojo con el cerebro. Antes de la anestesia, a menudo se ha dicho que el paso del bisturí producía luz en vez de dolor.

Gradualmente, los objetos son construidos fuera del cuerpo.

El ojo surge de la luz para la luz. Indiferentes órganos y superficies evolucionan hasta su única forma. Al pez lo forma el agua; al pájaro, el aire; al gusano, la tierra. El ojo es una criatura de fuego.

ALEJANDRO MAGNO

En febrero de 1968, Universal Pictures ofreció medio millón de dólares a los Doors para protagonizar una película. Poco después, la compañía de automóviles Buick –filial de General Motors– planteó a la banda comprar la canción «Light My Fire» por más de cien mil dólares para ser utilizada en una campaña publicitaria. Los Doors rechazaron ambas propuestas. Estaban enfrascados en la grabación de su tercer álbum, *Waiting For The Sun*, para el que Morrison había compuesto un tema antibélico, «The Unknown Soldier», que tomaba su título del *Monumento nacional al soldado desconocido*. La canción había ido perfilándose durante los tres últimos meses de gira para convertirse en una de las piezas teatrales más exitosas del grupo –un nuevo guiño al teatro de la crueldad de Artaud–. El ritmo de la canción, entre militar y carnavalesco, llevaría al fusilamiento de Jim sobre el escenario, que, en un espasmódico retorcimiento, caía al suelo estrepitosamente. La composición sería acompañada por un filme en 16 mm, producido por Edward Dephoure y Mark Abramson, donde Morrison, atado a un poste en la playa de Venice, era acribillado. Después de la ejecución, el filme mostraba cruentas escenas de la guerra en Vietnam. En la revista *Crawdaddy*, las reseñas sobre esta filmación eran una clara prueba del efecto que Morrison producía entre sus acólitos más descerebrados: «Cuando Morrison se ofrece a morir por nosotros en la cruz, no nos sorprende, porque él es Jesucristo. Al mirarle, te convences de que él es dios. En la película, todo el mundo festeja salvajemente la muerte simbólica de Jim, mientras canta histéricamente: "¡Todo ha terminado, chica! ¡La guerra ha terminado!"». Sin embargo, Morrison sabía que no era más que un hombre solo enfrentado a un sistema de represión y condicionamiento de miles de años de

antigüedad, por más que no cejara en su mesiánico apostolado revolucionario.

El *single* «Unknown Soldier» fue el cuarto número 1 de la banda en *Billboard* –el bajista de los Kingsmen, Kerry Magness, había participado en la grabación– y muchas emisoras de radio prohibieron la canción:

Haz una tumba para el soldado desconocido
Un nido en el hueco de tu hombro
El soldado desconocido
Desayuna mientras lees las noticias
Los niños de la televisión ya han comido
Las balas impactan en la cabeza del casco
Y todo ha terminado
La guerra ha terminado
Todo ha terminado
La guerra ha terminado

«The Unknown Soldier» («El soldado desconocido»)

Otra composición de índole contestaria era «Five To One», una especie de parodia de toda la ingenua retórica revolucionaria que invadía la prensa *underground* a finales de los años sesenta. Jim se dirigía a las hordas *hippies* que veía en número cada vez mayor pordioseando por las aceras de las ciudades, en el exterior de las salas de conciertos:

Cinco contra uno, chica
De cinco uno
Nadie sale vivo de aquí

Tú te llevas lo tuyo, chica, y yo lo mío
Vamos a lograrlo, chica, vamos a intentarlo

Los viejos envejecen y los jóvenes se hacen más fuertes

Quizá nos lleve una semana, o quizá nos lleve más tiempo
Ellos tienen los rifles, pero nosotros tenemos los porros
Vamos a ganar, sí, vamos a tomar el poder

Tus días de fiesta han terminado, chica
La noche se acerca
Las sombras de la noche se arrastran por los años
Andas por el piso con una flor en la mano
Intentando decirme que nadie lo entiende
Vendes tu tiempo por un puñado de monedas
Vamos a lograrlo, chica, en la flor de la vida

Unámonos otra vez
Juntémonos
Unámonos, una vez más

«Five To One» («Cinco contra uno»)

«Summer's Almost Gone» era otro tema que mortificaba al *hippie* prototípico. Morrison anunciaba el final del «Verano del Amor», la pesadilla alcanzando el sueño *hippie*. El *bad trip* había llegado. Sin sorpresas:

El verano casi ha terminado
¿Dónde estaremos
Cuando el verano haya terminado?

La mañana nos encontró tranquilamente inconscientes
El mediodía quemó oro en nuestro pelo
De noche nadábamos en un mar risueño
Cuando el verano haya terminado
¿Dónde estaremos?

El verano casi ha terminado
Pasamos muy buenos ratos

Pero han desaparecido
El invierno está llegando
El verano casi ha terminado

«Summer's Almost Gone» («El verano casi ha terminado»)

Aunque los Doors habían surgido como una comparsa del viaje *hippie*, acompañando una energía destinada a conquistar el país, cambiar el sistema y darle la vuelta a todo, en realidad la banda representaba la negación de ese movimiento. Particularmente la poesía de Morrison, en muchos aspectos, daba la espalda a todo eso. El poeta se sentía extraño ante la mayoría de los elementos que lo definían. Por ejemplo, Jim consideraba la astrología como una pseudociencia, rechazaba el concepto de personalidad totalmente integrada, y no ocultaba su aversión hacia el vegetarianismo, provocado, generalmente, por un fervor religioso. Para Morrison, aquello era un dogma, y no quería saber nada de dogmas. Otra cuña abierta entre Jim y su público era su paso de las drogas psicodélicas al alcohol. El alcohol era la panacea de Morrison, la poción mágica que respondía a sus necesidades y solucionaba sus problemas: «Me encanta beber –reconocería en una entrevista para la revista *Rolling Stone*–. Aunque estés borracho, controlas hasta cierto punto. Cada vez que das un trago, es tu elección. Y tienes un montón de pequeños momentos para elegir. Creo que es la diferencia entre el suicidio y la lenta capitulación». Pero el problema de Jim con la bebida era ya muy grave, aunque, desde el punto de vista histórico, le parecía lo más adecuado –«y el poeta borracho insultaba al universo», había escrito Rimbaud–. Su consumo le proporcionaba la imagen dionisíaca con la que se identificaba plenamente y gustaba proyectar. Y, se quiera o no, era imposible detenerlo. Para muchos de sus colegas cercanos, la alcoholemia de Jim era algo que preferían ignorar, esgrimiendo que, al fin y al cabo, era él quien soportaba más presión de todo el grupo, de modo que tenía derecho a beber cuanto quisiera si era eso lo que necesitaba. De hecho, Morrison se encontraba en una

posición privilegiada que le permitía hacer lo que se le antojara, por mucho que desagradara a los que le rodeaban. No era algo intencionado, pero sí autodestructivo. El productor de los Doors, Paul Rothchild, confirmaría que «Jim tenía una doble personalidad. Era el doctor Jekyll y míster Hyde. Cuando estaba sobrio, era Jekyll, un tipo muy erudito, equilibrado y amistoso. Era el señor América. Cuando empezó a beber, estaba bien al principio, pero, después, se convertiría en un maníaco. Era míster Hyde».

También, para los músicos de los Doors, Morrison estaba yendo demasiado lejos. Llegaron a insinuar que estaba loco –lo mismo se dijo de Blake y Nietzsche–, con evidentes tendencias esquizofrénicas –como la mayoría de las personas diagnosticadas con esta supuesta enfermedad, que, sin embargo, albergan una perfecta lucidez–, que probablemente se acentuaron debido a su condición de rock star/vedete. A partir de ese año, la comunicación entre Morrison y el resto de la banda fue desapareciendo hasta llegar a quedar reducida al mínimo necesario.

El álbum *Waiting For The Sun* –no se podía haber escogido peor título– fue número 1 en las listas, y el *single* «Hello, I Love You» –una semi-alegre canción pop de Morrison, casi plagiando el tema de los Kinks «I Need You»– alcanzaba también la cima en *Billboard*, vendiendo otro millón de copias. Sin duda, era un álbum relativamente fácil comparado con la extrema dureza de las dos obras anteriores. Incluía un viejo tema de sonoridades hispanas compuesto por Krieger, «Spanish Caravan», en el que se acompañaba por Leroy Vinnegar al bajo acústico –colaborador de Stan Getz, Chet Baker, Dexter Gordon, Sonny Rollins, Van Morrison–, y Douglas Lubahn, al bajo eléctrico. Sería la composición más sorprendente del guitarrista en toda la discografía de la banda, que estaba acentuando su evolución hacia una música más compleja. Junto a «Spanish Caravan», «Wintertime Love» y «Yes, The River Knows» eran otras dos composiciones de Krieger, y, a excepción de las comentadas «The Unknown Soldier» y «Five To One», el resto de las canciones de Morrison estaban en plácida sintonía con un rock inhabitualmente melodioso: «Love

Street» –que evocaba ligeramente «Alabama Song», de Brecht y Weill–, «Hello, I Love You» –la composición más comercial que hicieran los Doors nunca–, «My Wild Love» –cantada a capela por todo el grupo, siguiendo la tradición de las *work songs* (canciones de trabajo), propias de los esclavos negros– y «Summer's Almost Gone».

Waiting For The Sun era un álbum semifallido por una precisa razón. Morrison había intentado dedicar toda una cara del disco a su composición «The Celebration Of The Lizard» –duraba veinticinco minutos, casi equivalente al tiempo total del disco–, pero tras muchísimas horas de trabajo en el estudio, finalmente fue desestimada por Paul Rothchild. «Demasiado difusa. La cosa no marcha bien», diría Ray a Jim mientras la grababan. En realidad, Morrison había querido titular el álbum como la canción –«The Celebration Of The Lizard»–, pero cuando su tema principal fue arrinconado definitivamente –y con él, el título del LP–, el cantante tiró la toalla. De hecho, fue el punto de inflexión que permitió a Krieger incluir tres canciones suyas en el vinilo, llenando el hueco que había dejado la ausencia del gran proyecto de Morrison.

Jim estaba en pleno período reptil, y había llegado al estudio vestido con una chaqueta de serpiente, soñando con una portada que imitara su misma piel y fuera adornada con el título del disco en letras de oro. A pesar de todo, el poema íntegro sería reproducido en la carpeta del álbum, y la banda adaptó un fragmento de «The Celebration Of The Lizard» con el nuevo título de «Not To Touch The Earth» –sus dos primeros versos estaban tomados del libro *The Golden Bough (La rama dorada),* un estudio comparativo de religiones, mitología y magia, escrito por el antropólogo escocés sir James George Frazer en 1890–. Morrison tendría que esperar hasta 1970 para que «The Celebration Of The Lizard» viera la luz en el disco *Absolutely Live.*

No tocar la tierra
No ver el sol
No queda más

Que huir, huir, huir
Huyamos, huyamos

Una casa sobre la colina
La luna reposa tranquila
Las sombras de los árboles
Presencian la brisa salvaje
Venga, chica, huye conmigo
¡Huyamos!

Una mansión caliente en lo alto de la colina
Ricas las habitaciones y comodidades
Exuberantes los brazos de sus sillones
Y no sabrás nada hasta que estés dentro

El cadáver del presidente en el coche del chófer
El motor funciona con pegamento y alquitrán
Venga, no iremos tan lejos
Solo hasta el este para conocer al zar

Huye conmigo
Huye conmigo
¡Huyamos!

Algunos forajidos viven a orillas del lago
La hija del cura está enamorada de la serpiente
Que vive en un pozo junto a la carretera
Despierta, chica, estamos llegando a casa
Veremos sus puertas al amanecer
Y por la noche ya estaremos dentro

Sol, sol, sol
Arde, arde, arde
Luna, luna, luna
Te cogeré pronto

Soy el Rey Lagarto
Puedo hacerlo todo.

«Not To Touch The Earth» («No tocar la tierra»)

Tras un concierto en la sala Singer Bowl de Long Island (Nueva York), donde comparten cartel con Jimi Hendrix, Who y los Rascals, los Doors vuelan a Inglaterra para realizar su primera gira en ultramar. Dan una rueda de prensa en la ICA Gallery de Londres y, los días 6 y 7 de septiembre, actúan en el teatro Roundhouse, conciertos que son filmados por John Sheppard para un documental titulado *The Doors Are Open* –sería emitido por la cadena de televisión independiente Granada–. La idea de Sheppard era presentar a los Doors como un grupo de rock político, de modo que los sentimientos antiamericanos que la juventud británica enarbolaba aquellos días –particularmente como consecuencia de la guerra de Vietnam– pudieran ser barridos de un plumazo. La campaña promocional había sido perfectamente planificada, y *Waiting For The Sun* fue el primer álbum de la banda que entraba en el *Top* inglés, a la vez que el *single* «Hello, I Love You» llegaba al número 15 de las listas.

La gira por la Europa protestante continuaba con actuaciones en Escandinavia y Alemania, Copenhague y Ámsterdam –compartiendo cartel con Jefferson Airplane–. En la ciudad holandesa, Morrison, con una borrachera de campeonato, que había combinado con marihuana, hachís y pastillas, se desvanece como un fantasma y cae desplomado sobre el escenario holandés. Tiene que ser hospitalizado.

En noviembre, los Doors invaden los quioscos. Están en las portadas de *Newsweek, Time, The New York Times* y *Vogue*. No se trata de elogiosas críticas del disco, sino de un concienzudo análisis con el que la jerarquía editorial periodística trata de definir a los Doors. *Newsweek* escribe: «Las puertas batientes se abren de par en par: frío acero, extraños tañidos, un mundo fantasmal y una fruta prohibida». Una semana después, *Vogue*

utiliza una foto de Morrison con el pecho desnudo para ilustrar un artículo escrito por un profesor de Historia del Arte que explica a la América convencional cómo Jim «llega a la gente. Sus canciones son misteriosas, cargadas de un simbolismo algo freudiano, poéticas, pero no bonitas, llenas de referencias al sexo, a la muerte, a la trascendencia... Jim Morrison escribe como si Edgar Allan Poe hubiese regresado convertido en un *hippie*». El día 20, *Time* utiliza la cita de Morrison: «Me interesa todo lo que tenga que ver con la rebelión, el desorden, el caos», como subtítulo del artículo, y la pluma del periodista sentencia que «la música de los Doors lleva no solo más allá de unos hitos tan familiares para la odisea juvenil como la alienación o el sexo, sino que se adentra en los terrenos simbólicos del subconsciente: misteriosos mundos nocturnos repletos de ritmos palpitantes, temblorosos tonos metálicos, imágenes inquietantes».

«En realidad, no ha surgido ningún símbolo sexual importante desde que James Dean muriera y Marlon Brando criara barriga –escribía el columnista del *Village Voice* Howard Smith–: Dylan es más una palpitación intelectual, y los Beatles siempre han sido demasiado monos para ser profundamente sexys. Y ahora llega Jim Morrison. Si mi antena no me falla, podría ser el fenómeno más grande en apoderarse de la libido de las masas en mucho tiempo.» Junto a su pronóstico, Smith incluía también la misma foto de Jim con el torso desnudo –obra de Joel Brodsky, la imagen se conocería como la «foto del joven león»–, con una ristra de cuentas alrededor del cuello, los labios sensualmente abiertos, una mirada de abrasadora intensidad y el pelo esculpido a lo Alejandro Magno –a quien Morrison admiraba.

Incluso los críticos más cínicos admitían que Morrison era «un superhombre cultural, capaz de llevar a las chicas al clímax sexual, a la vez que hace reflexionar a los intelectuales». El crítico científico de Nueva York Albert Goldman lo consideraba un «Dioniso nacido de la resaca» y un «Adonis *hippie*», mientras que el futuro editor de *Los Angeles Times*, Digby Diehl, lo presentaba, con una cita de Norman O. Brown, como la «perversa y polimorfa sexualidad infantil».

Por supuesto, a Morrison no le faltaban las chicas. Era el Rey Lagarto, el *sex symbol* de pantalones de cuero negro ceñidos marcando paquete, la estatua griega que hubiese cobrado vida, el hombre de la puerta trasera, y, si no estaba borracho como una cuba –e, incluso, estándolo–, rara era la noche en que no durmiera junto a un cuerpo femenino. Tampoco su historial de relaciones más o menos fijas era breve. Aparte de su «compañera cósmica», Pamela Susan –a quien ninguna otra podía destronar–, el magnetismo de Morrison mantenía a unas cuantas mujeres satélites girando en su órbita, hasta que desfallecían. Rosanna White fue su amante mientras estuvo en la UCLA, Ronnie Haran –la programadora del Whiskey A Go Go– Nico, Gloria Stavers –periodista de la revista *16*–, Anne Moore, Pamela Zarubica, Gayle Enochs y Patricia Kennealy –redactora de la revista *Jazz & Pop*–. Por supuesto, en los años sesenta, en el ojo del huracán de la revolución sexual, raro era quien no fuera polígamo, y su compañera, Pamela Susan, le iba a la zaga.

Pero Morrison empezaba a estar harto del estrellato, de todo lo que significaban el rock y los conciertos. No era eso lo que anhelaba. Incluso había confesado a los otros tres Doors que lo dejaba: «Ya no quiero dedicarme a esto. Antes sí, pero ya no». Al oír semejante declaración de ruptura, Manzarek dio un paso al frente y, con un pánico entrecortado en la voz, le dijo: «Seis meses más. Démonos seis meses más». Jim y Ray habían concebido a los Doors como una fusión inteligente de teatro, poesía y música bien ejecutada, pero para Morrison estaba claro que ese concepto no era comprendido por el público, cuya mayoría se sentía atraída por el sensacionalismo y la adoración al ídolo sexual. Morrison había empezado a despreciar a sus seguidores. No soportaba su demencial idolatría, la hipócrita adulación de los inevitables parásitos. Llevaba meses escupiendo al público. También se había cansado de su imagen, y empezó a engordar, a hincharse –Nico haría lo mismo, harta de que solo su belleza atrajera a los hombres–. En definitiva, Morrison se había convertido en un prisionero de la imagen que él mismo había contribuido a crear. A partir de este momento, el desprecio del cantante por su cuerpo fue

legendario. No quería que nadie lo reconociera. Se dejó crecer la barba. Y su paranoia se manifestaba de manera muy aguda bajo la influencia del alcohol.

> Es cierto que he intentado provocar un par de disturbios en los conciertos, pero, al final, me he dado cuenta de que todo era un chiste –comentaría a un periodista–. Se había llegado a un punto en que la gente consideraba que el concierto no era un éxito a menos que todo el mundo se corriese un poco. Pero eso no conduce a ninguna parte. Creo que lo mejor es mantener un sentimiento profundo durante el concierto, de modo que cuando la gente salga a la calle, se lleve esa energía a su casa.

Era evidente que los fans sabían lo que debían esperar de un concierto de los Doors: disturbios y trascendencia. Y si eso no ocurría, por lo menos tendrían la oportunidad de ver al Rey Lagarto actuando como solo él sabía. Los Doors ofrecían un espectáculo único, estrafalario, nunca visto. Pero, para Morrison, cuanto más claro resultaba que sus letras y la música eran lo de menos para sus fans, más estallaba su frustración dentro y fuera del escenario. Se había cansado de las expectativas de su público. En los primeros tiempos, la gente acudía a los conciertos con la mente abierta, pero ahora solo se contentaba si era testigo de lo que le habían contado, lo que se suponía que le habían prometido. Los Doors se habían convertido en algo más grande que la vida misma, y su relación con el público se estaba volviendo menos realista en cada nuevo concierto. Los Doors ya no eran solo un grupo de rock, eran, sobre todo, un espectáculo sexual. El desprecio solo había servido para añadir un espectáculo accesorio a la atracción principal.

¿Qué hacéis aquí?
¿Qué queréis?
¿Música?
Podemos tocar música
Pero queréis más
Queréis algo, queréis a otro
¿Tengo razón?

Claro que sí
Ya sé lo que queréis
Queréis éxtasis
Deseo y sueños
Las cosas no son lo que parecen
Yo te llevo por aquí, y él te arrastra hacia allá
No estoy cantando a una chica imaginaria
Te estoy hablando a ti, mi yo
Recreemos el mundo
El palacio de la concepción está ardiendo

Mira. Observa cómo arde
Disfruta de los cálidos carbones abrasadores

Eras demasiado joven para ser vieja
No necesitas que te digan las cosas
Quieres verlas tal y como son
Sabes exactamente lo que hago yo
Todo

LA CELEBRACIÓN DEL LAGARTO

El 13 de diciembre, los Doors vuelven a Los Ángeles para dar un concierto en el Forum ante dieciocho mil personas. Cuando salen a escena, el público, a una sola voz, no hace más que pedir «Light My Fire». Alguien tira unas bengalas encendidas al escenario, casi impactando en Jim, y este avanza hasta el borde del escenario: «Eh, tío, corta esa mierda», grita a través de los treinta y dos amplificadores gigantescos que se han montado en la sala. La gente empieza a murmurar en voz alta. Hay una mezcla de impaciencia, risas y murmullos. «¿Qué hacéis aquí? –pregunta Jim–. ¿A qué habéis venido esta noche?» No hay respuesta. Aquello no era lo que esperaban de Jim, y él lo sabía. «Mirad, tíos, podemos tocar toda la noche, pero eso no es lo que queréis, ¿verdad? Queréis algo más, algo que no hayáis visto en toda vuestra puta vida, ¿no?» El público ruge. «Pues que os jodan. Hemos venido a tocar música.»

Los Doors empiezan «The Celebration Of The Lizard». Tras una intro musical, dispersa y siniestra, la banda se sumerge en el cuerpo de la canción. La gente escucha con atención. Era un tema nuevo, desconocido y misterioso que creaba una expectación controlada, envuelta en incertidumbre y tensión latente. Y Jim canta con una nueva pasión. Era su tema, el tema que no había podido grabar en el último disco, un extenso poema esotérico, articulado en torno a la realidad del subconsciente, que compendiaba toda la filosofía que Morrison había elaborado en los últimos años, una especie de unión mística con las fuerzas del universo. Y Jim no baila. Ni siquiera salta. No grita ni una sola vez. La canción dura casi cuarenta minutos, y, al terminar, el público permanece inmóvil. No hay ninguna ovación. Apenas aplausos. Los músicos no hacen reverencias ni saludan. Bajan silenciosamente del escenario. La multitud está petrificada. Después, lentamente, en

silencio, empieza a desfilar, saliendo hacia la noche de Los Ángeles.

> Jim era como el chamán en el ritual del peyote que realiza esa extraña danza india, brincando con una maraca –diría Manzarek–. Nuestra labor consistía en crear la música para ese trance, un ritmo hipnótico... Después de escuchar «The Celebration Of The Lizard», el público se iba, ni un solo aplauso. El efecto era catártico:
>
> *Leones en la calle y perros en celo*
> *Vagabundeando, echando espuma por la boca*
> *Un animal enjaulado en el corazón de la ciudad*
> *El cuerpo de su madre*
> *Pudriéndose en la tierra del verano*
> *Huyó de la ciudad*
> *Se dirigió hacia el sur y cruzó la frontera*
> *Dejó atrás el caos y el desorden*
> *Les dio la espalda*
> *Una mañana se despertó en un hotel verde*
> *Con una extraña criatura gimiendo a su lado*
> *El sudor rezumaba de su brillante piel*
>
> *¿Estáis todos dentro?*
> *La ceremonia está a punto de empezar*
>
> *¡Despierta!*
> *No puedes recordar dónde fue*
> *¿Ha terminado este sueño?*
>
> *La serpiente era de oro pálido*
> *Vidriosa, contraída*
> *Teníamos miedo a tocarla*
> *Las sábanas eran cálidas prisiones muertas*
> *Y estaba a mi lado*
> *Vieja no es... joven*
> *Su oscuro pelo rojizo*
> *La blanca piel blanda*

Ahora, ¡corre al espejo del cuarto de baño!

¡Mira!
Se está acercando
No puedo vivir a través de cada lento siglo de su movimiento
Dejo deslizar mi mejilla
Sobre la baldosa fría y lisa
Siento la sangre fría y picante
El siseo fluido de serpientes de lluvia

Una vez yo tenía un juego
Me gustaba replegarme dentro de mi cerebro
Creo que ya sabes a qué juego me refiero
Me refiero al juego de volverse loco

Ahora tú deberías probar este jueguecito
Solo cierra los ojos, olvida tu nombre
Olvida el mundo, olvida a la gente
Y erigiremos un nuevo chapitel

Este jueguecito es muy divertido
Solo cierra los ojos, nunca se pierde
Yo estoy aquí, y voy contigo
Relájate, estamos pasando

En las profundidades del cerebro
Antes de que existiera el dolor
Cuando no existía la lluvia
Ahora la lluvia cae suavemente sobre la ciudad
Y sobre las cabezas de todos nosotros
Y en el laberinto de arroyos
Bajo la silenciosa presencia sobrenatural
De los nerviosos habitantes de las colinas
En las suaves colinas de los alrededores
Abundantes reptiles
Fósiles, cavernas, alturas de aire fresco

Todas las casas repiten un molde
Persianas bajadas
Un coche bestial encerrado hasta la mañana
Ahora todo duerme
Alfombras en silencio, espejos vacíos
Polvo ciego bajo las camas de parejas legales
Envueltas en sábanas
E hijas
Engreídas con ojos
De semen en los pezones
¡Espera!
Aquí ha habido una masacre

No te pares a hablar o mirar
Tus guantes y abanico están en el suelo
Nos vamos de la ciudad
Vamos a escapar
Y eres tú quien quiero que venga conmigo

No tocar la tierra
No ver el sol
No queda más que
Huir, huir, huir
Huyamos, huyamos

Una casa sobre la colina
La luna reposa tranquila
Las sombras de los árboles
Presencian la brisa salvaje
Venga, chica, huye conmigo
¡Huyamos!
Huye conmigo
Huye conmigo
Huye conmigo
¡Huyamos!

La mansión es cálida, en lo alto de la colina
Ricas son las habitaciones y las comodidades
Rojos los brazos de exuberantes sillones
Y no sabrás nada hasta que estés dentro

El cadáver del presidente en el coche del chófer
El motor funciona con cola y alquitrán
Venga, chica, no iremos tan lejos
Al este para ver al zar

Huye conmigo
Huye conmigo
Huye conmigo
¡Huyamos!

Algunos forajidos viven en la orilla de un lago
La hija del cura está enamorada de la serpiente
Que vive en un pozo junto a la carretera
¡Despierta, chica! Estamos llegando a casa

Sol, sol, sol

Quema, quema, quema
Luna, luna, luna
Te cogeré
Pronto
Pronto
Pronto
Soy el Rey Lagarto
Puedo hacerlo todo

Bajamos por
Ríos y autopistas
Bajamos
De los bosques y las cascadas

Venimos de
Carson y Springfield
Venimos de
La embelesada Phoenix
Y puedo decirte
Los nombres del reino
Puedo decirte
Las cosas que sabes
Escuchando un puñado de silencio
Subiendo valles hasta la sombra

Durante siete años he morado
En el disoluto palacio del exilio
Jugando a extraños juegos
Con las chicas de la isla
Ahora he regresado
A la tierra de los hermosos, los fuertes y los sabios
Hermanos y hermanas del pálido bosque
Oh, hijos de la noche
¿Quién entre vosotros se unirá a la caza?

Ahora llega la noche con su legión purpúrea
Retiraos a vuestras tiendas y vuestros sueños
Mañana entraremos en la ciudad de mi nacimiento
Quiero estar preparado

«The Celebration Of The Lizard»
(«La celebración del lagarto»)

En 1969, los Doors eran el grupo de rock más importante en Norteamérica. Se negaban a actuar en locales con un aforo menor de diez mil personas y cobraban 35.000 dólares por noche. En enero tocan en el Madison Square Garden de Nueva York. Llevan un bajista y un saxofonista de jazz, y, a través del compositor

clásico-vanguardista Fred Myrow –ayudante de Leonard Bernstein– contratan una sección de cuerda de la Filarmónica de Nueva York. El concierto es absolutamente triunfal.

De regreso a Los Ángeles, Morrison se entera de que el Living Theatre –grupo teatral que sigue la filosofía de Antonin Artaud– va a actuar en el campus de la Universidad del Sur de California (USC), y encarga a la secretaria de los Doors que reserve dieciséis entradas para cada una de las cinco noches programadas. Antes, invita a cenar en su casa al hombre que ha llegado como avanzadilla del Living Theatre, Mark Amatin.

Hacía pocos meses que Jim había leído un artículo sobre el Living escrito por Stephen Schneck en la revista *Ramparts*: «En realidad no son actores, sino una banda itinerante de buscadores del paraíso. Para ellos, el "paraíso" es la liberación total, practican la hipnosis y abogan por el *paradise now* –el "paraíso ya"–; su presencia es una oposición directa al Estado represivo y totalitario llamado ley y orden».

> Yo era como un misionero político y espiritual –recuerda Mark Amatin–, y Jim quería conocer todo eso. Su trabajo hasta entonces había sido una especie de experencia religiosa, pero se había convertido en un simple entretenimiento, y eso le causaba una profunda insatisfacción. El Living Theatre estaba formado por gente que había acudido a una representación y, después, ya no había podido marcharse. Y Jim quería saber la razón de ese entusiasmo. Me dijo que buscaba maneras de incorporar un mensaje político a lo que estaba haciendo, pero no sabía cómo enfocarlo, ni por dónde empezar. Sentía que todos estaban esperando que hablara, preparados para obedecer a cualquier cosa que dijera. Era una responsabilidad tremenda, pero Jim no sabía qué hacer.

La sucesión de acontecimientos que llevaron a los Doors a caer estrepitosamente del pedestal, se inició el 28 de febrero de 1969, cuando el Living Theatre escenificó su *tour de force* revolucionario titulado *Paradise Now*. Para Morrison, fue como un puñetazo cataclísmico. Estaba sentado con sus amigos en primera fila cuando la obra empezó con «el rito del teatro de guerrilla», en el que los actores se mezclaban con los espectadores y pronunciaban las cinco afirmaciones claves, catárticas:

–¡No puedo viajar sin pasaporte! ¡No puedo viajar libremente, no puedo moverme según mi voluntad! ¡Estoy separado de mi compañera, otras personas deciden arbitrariamente mis límites!

–¡No sé cómo detener las guerras!

–¡No puedo vivir sin dinero!

–¡No puedo fumar marihuana!

–¡No me dejan quitarme la ropa! ¡El cuerpo del que estamos hechos es un tabú! ¡Nos avergonzamos de lo más hermoso! ¿Tenemos miedo de lo que es más hermoso? ¡La cultura reprime el amor! ¡No me dejan quitarme la ropa!

Entonces, los actores empezaron a desnudarse. Cuando la desnudez alcanzó el límite legal, los actores volvieron a gritar:

–¡No me dejan quitarme la ropa! ¡Estoy fuera de las puertas del paraíso!

En ese momento, entró la policía e impidió que la obra continuase.

Al día siguiente –sábado, 1 de marzo–, los Doors tenían un concierto en el Dinner Key Auditorium de Miami, una nave industrial que había sido convertida en un hangar de hidroaviones. Era una noche muy tórrida, el local carecía de aire acondicionado y, para más inri, el promotor había retirado las sillas con el propósito de vender más entradas –doce mil asistentes en un aforo de siete mil personas–, lo cual enfureció a los miembros de la oficina de los Doors desplazados a Miami. Morrison, que viajaba por su cuenta, se había quedado en tierra tras perder varios aviones, y llamó a la sala para informar a sus chicos de que llegaría un poco tarde, y que estaba borracho. Y siguió bebiendo hasta llegar a Miami. El concierto empezó una hora más tarde de lo previsto.

Con una mano, Morrison se agarraba a un enorme amplificador, mientras, con la otra, alzaba una gran botella de cerveza y la engullía. Llevaba una camisa oscura por encima de los pantalones de cuero negro para ocultar su barriga de *bourbon.* Se dio la vuelta, caminó hacia el borde del escenario y eructó. Ray hizo un gesto para que empezase «Break On Through», la canción con la que abrían la mayoría de los conciertos. Tocaron la

introducción durante casi diez minutos. No sirvió de nada. Jim no escuchaba. Estaba agachado mientras hablaba con un joven del público que le había dado una botella de vino. Jim se levantó y agarró el micrófono:

–¡No estoy hablando de una revolución! Estoy hablando de divertiiiiiiiiirse. Estoy hablando de divertirse este verano. Tenéis que venir a Los Ángeles. Nos tumbaremos en la arena, el mar nos acariciará los dedos de los pies y nos divertiremos. ¿Estáis preparados? ¿Estáis preparaaaados?

El grupo atacó la introducción de «Back Door Man».

–¡Más fuerte! ¡Venga, tíos! ¡Más alto! ¡Venga! Sí. Sí. Soy el hombre de la puerta trasera.

Después de cuatro versos, Jim dejó de cantar y empezó a hablar.

–¡Escuchad! Estoy solo. Necesito un poco de amor. Vamos. Necesito divertirme. Quiero un poco de amor. Amor. ¿Nadie quiere ver mi culo? Venga. Os necesito. Sois muchos y ni uno solo quiere darme su amor. Venga, cariño. Lo necesito, lo necesito, te necesito, te necesito, te necesito. ¡Venga! ¿Nadie va a subir aquí arriba a amarme? Está bien, chica. Es una pena. Ya me buscaré a otra.

Jim hizo una pausa y la banda empezó «Five To One». Jim cantó la primera estrofa, se paró y empezó otro discurso.

–¡Sois todos una pandilla de jodidos imbéciles! ¡Dejáis que la gente os diga lo que tenéis que hacer! ¡Dejáis que la gente os pise! ¿Cuánto tiempo más vais a dejar que os pisen? Quizá os guste. Quizá os guste que os ensucien la cara de mierda. ¡Sois una pandilla de esclavos! ¿Qué vais a hacer? ¿Qué vais a hacer? ¿Qué vais a hacer al respecto?

Jim retomó la canción: «Los días de fiesta han terminado, chica / La noche se acerca». Y volvió a soltar su diatriba:

–No estoy hablando de ninguna revolución. No estoy hablando de salir a la calle. Estoy hablando de divertirse. Estoy hablando de bailar. Estoy hablando de amor. Estoy hablando de abrazar. Estoy hablando de amor. Amor, amor, amor, amor, amor, amor, amor. Abraza a tu jodido amigo y ámalo. ¡Veeeeeeeeenga! ¡Sí!

Entonces alguien subió al escenario y derramó una botella de champán sobre Morrison, que, empapado, se quitó la camisa y...

–Vosotros no queréis música, vosotros queréis otra cosa, ¿no? No habéis venido aquí para ver a los Doors. ¿A qué habéis venido en realidad? ¿Qué queréis? ¿Queréis ver mi polla? ¿Es eso lo que queréis? Pues a lo mejor os la enseño...

Jim se puso la camisa delante, y empezó a jugar...

–¿La habéis visto? ¿Sí? ¿No?...

El público enloquecía en una especie de alucinación colectiva. Entonces Morrison enganchó los pulgares encima de los pantalones y empezó a jugar con la hebilla.

–Vamos a ver un poco de carne, vamos a desnudarnos –dijo–. Inmediatamente, muchos empezaron a quitarse la ropa.

Era el momento que Jim había estado planeando desde que viera al Living Theatre. Lo había estado preparando cuidadosamente. Pero no había dicho nada a nadie.

–¡Eeeeehhhh! Un momento, un momento. Eh, un momento, esto es una mierda... No, un momento, un momento, ¡un momento! –Jim se dirigía a la banda, que había empezado a tocar la canción del nuevo *single*, «Touch Me» («Tócame»)–. La habéis cagado, la habéis cagado, la habéis cagado, vengaaaaaa. ¡Un momento! ¡Me voy a quitar esta mierda! ¡Que os jodan! ¡Mierda!

La multitud rugió y Jim empezó a desabrocharse el cinturón. Ray llamó a Vince –el *roadie* de la banda–, que saltó por detrás de la mesa de mezclas y, en dos grandes zancadas, se situó detrás de Jim, le agarró el pantalón con una mano mientras con la otra le empujaba por la espalda, impidiendo que se desabrochase la hebilla.

–No lo hagas, Jim, no lo hagas –le dijo Vince.

Aunque Morrison rara vez usaba ropa interior, en esta ocasión llevaba unos calzones tan grandes que los había doblado por encima de los pantalones. Había planeado quitarse los pantalones, pero, aun así, no quedarse desnudo, llegar hasta el «límite legal» propuesto en *Paradise Now*. Jim estaba absolutamente borracho, pero sabía lo que hacía. Sin embargo, la decisión de Ray y la coacción física de Vince habían abortado su plan. El paraíso

tendría que esperar.

Increíblemente, el grupo seguía tocando «Touch Me». Al final, Jim se calmó, y el concierto continuó. Entonces, un excéntrico de Los Ángeles llamado Lewis Marvin –que andaba por todo el país propagando su filosofía de no violencia y vegetarianismo, y en cuya casa de Tuna Canyon, en 1966, los Doors habían tocado en un *happening*– apareció con un cordero en los brazos y se lo dio a Jim.

–Me lo follaría, ¿sabes? –dijo Jim–. Pero es demasiado joven.

Entonces, Morrison le quitó la gorra a uno de los policías que estaba bajo el escenario, y la lanzó sobre la sudorosa masa del público, hecho que provocó que el poli cogiera un sombrero que estaba en el suelo del escenario y lo lanzara en la misma dirección, en medio de la carcajada general.

–Quiero veros bailar. Quiero ver cómo os divertís. No hay ninguna regla, no hay ningún límite. Escuchad. Antes pensaba que todo esto era una broma. Creía que la cuestión era reírse de todo, pero hace un par de noches conocí a unos tíos que están haciendo algo. Intentan cambiar el mundo, y yo quiero subirme a ese viaje. Quiero cambiar el mundo.

Durante casi una hora, Jim había estado invitando al público a subir al escenario y, hacia el final del concierto, la gente empezó a avanzar masivamente. Uno de los promotores habló por microfonía: «No queremos que nadie resulte herido», y amenazó con suspender el concierto. Los chicos seguían subiendo al escenario. Había más de cien personas apiñadas, bailando al ritmo de la música que los Doors, increíblemente, seguían tocando.

–No nos iremos sin que hayamos bailado hasta agotarnos –gritó Jim–. Se puso a bailar con un par de chicas. El escenario vibraba tanto que parecía que fuera a hundirse. Desde el borde, los de arriba tendían la mano a los de abajo para ayudarles a subir. Entonces, uno de los guardias de seguridad, cinturón negro de karate, se abrió paso entre el enjambre de gente y, de un manotazo, echó a Jim del escenario, que, rápidamente, se levantó, formó una serpiente humana y empezó a arrastrarla detrás suyo. Al cabo de unos minutos, reapareció sobre el escenario, saludó a la multitud y desapareció en los camerinos. El concierto había

terminado. Jim lo había conseguido.

El escenario estaba roto, media docena de policías se partían de risa mientras contaban lo bien que se lo habían pasado. Pero lo más impresionante era la enorme cantidad de bragas y sostenes que cubrían el suelo de la sala cuando quedó vacía. Tal como lo recuerda Vince: «Había una prenda de ropa interior cada medio metro». Jim no había podido desnudarse y aproximarse al paraíso, pero estaba claro que su público de Miami sí lo había conseguido». «Fue una alucinación religiosa», comentaría Manzarek.

Durante los tres días siguientes, los políticos, la policía y la prensa de Miami decidieron el futuro de Jim Morrison y los Doors. El domingo, uno de los periódicos de Miami falseaba que Jim había echado del escenario a tres policías antes de que otros tres se lo llevaran. El lunes se recogían otras declaraciones de un sargento de policía: «Debemos dar un voto de confianza a los chicos. No podemos hacer otra cosa que alabarlos. Ese tío hizo todo lo posible por provocar un disturbio, y los chicos no se movieron». El martes, todo el mundo quería subirse al carro. El presidente de la Comisión contra el Crimen de Miami –un antiguo fiscal– reclamaba una investigación del gran jurado; un legislador del estado, presidente del Club de la Bolsa de Miami, escribía al alcalde de Jacksonville instándole a suspender el concierto que los Doors tenían programado para el fin de semana siguiente; asímismo, el capitán de la División de Seguridad Interna del Departamento de Policía dijo que expediría una orden de arresto a Jim, y un exjugador de fútbol americano llamado Mike Levesque empezaba a organizar una cruzada contra la obscenidad desde la redacción de un periódico católico local. Tras un primer Rally por la Decencia, que reunió a treinta mil participantes en Miami, Levesque organizó, con la bendición del presidente Nixon, otras convocatorias multitudinarias en Cincinnati, Baltimore y Enterprise. Los hechos se precipitaron definitivamente cuando, el 5 de marzo, Bob Jennings, un pasante de veintidós años que trabajaba en el despacho del fiscal del estado, se ofreció a presentarse como demandante en el caso, y Jim fue acusado de comportamiento lascivo e indecente, escándalo público, blasfemias y embriaguez. La

acusación de delito grave –comportamiento lascivo e indecente– era la más intrigante y públicamente controvertida, ya que la hoja de explicaciones afirmaba que Jim «expuso lasciva y obscenamente su pene, se puso las manos sobre él y lo sacudió, y, posteriormente, el acusado simuló un acto de masturbación y otro de copulación oral con otra persona» –la guitarra de Krieger–. En una conferencia de prensa ofrecida por el jefe de policía, se anunció que, en el caso de que Jim fuera condenado por estos cargos, sería enviado a la cárcel de Raiford –una de las peores prisiones de Florida– durante siete años y ciento cincuenta días. Al día siguiente, el nombre de Jim y el de los Doors aparecía en las portadas de los periódicos de todo el país.

La mayoría de los conciertos de los Doors fueron prohibidos. La primera ciudad en cancelar fue Jacksonville. Después siguieron Dallas, Pittsburgh, Providence, Syracuse, Filadelfia, Cincinnati, Cleveland y Detroit. Incluso la Universidad de Kent canceló la actuación. Pero lo más preocupante era que las emisoras de radio de diversas ciudades empezaron a dejar de pinchar canciones de los Doors. Tampoco la prensa abandonó el caso. Cada novedad recibía una amplia cobertura, y la revista *Rolling Stone* publicó a toda página un cartel de «busca y captura», al estilo del Oeste, contra Morrison. Por primera vez en la carrera de los Doors, los medios de comunicación se volvieron en su contra.

Todo el montaje era tan surrealista que, a finales de marzo, el FBI acusó a Morrison de haber volado en situación ilegal, cuando, evidentemente, Jim había salido de Miami tres días antes de que se extendiese cualquier mandamiento judicial que le prohibiera salir de esa ciudad; sin embargo, un agente del FBI llegó a la oficina de los Doors con una orden de arresto a Morrison. El 4 de abril, acompañado por su abogado, Max Fink, Jim se entregó al FBI y fue puesto en libertad bajo fianza de cinco mil dólares.

EL DESFILE BLANDO

En 1969 los Doors empezaron a grabar su nuevo disco, *The Soft Parade*, y Morrison publicó su nuevo poemario, *The Lords: Notes on Vision (Los señores: notas sobre la visión)*:

> *Los señores*. Sucesos tienen lugar más allá de nuestro conocimiento o control. Nuestras vidas viven por nosotros. Solo podemos tratar de esclavizar a otros. La idea de los «señores» empieza a formarse en algunas mentes. Deberíamos alistarlas en bandas de perceptores que recorrieran el laberinto durante sus misteriosas apariciones nocturnas. Los señores tienen entradas secretas y saben disfrazarse. Pero se delatan a sí mismos con nimios detalles. Demasiado destello de luz en los ojos. Un gesto equivocado. Una mirada demasiado larga y curiosa.
>
> Los señores nos apaciguan con imágenes. Nos dan libros, conciertos, galerías, espectáculos, cines. Sobre todo, cines. A través del arte nos confunden, cegándonos hasta nuestra esclavitud. El arte adorna las paredes de nuestra prisión, nos mantiene en silencio, entretenidos e indiferentes.

Los poemas permiten al lector ahondar en las crudas heridas de la desesperación de su autor por encontrar respuestas a preguntas que nacen de necesidades tan profundas que resulta imposible articularlas, una desesperación irracional, difícilmente comprensible, pero expresada brillantemente en forma poética:

Leones aburridos postrados en una playa líquida
El universo se arrodilla junto al pantano
Para curiosear sus desnudas
Posturas de decadencia
En el espejo de la conciencia humana

Espejo ausente y poblado, absorbente
Pasivo ante cualquier cosa que lo visite

Y mantenga su interés

La puerta de acceso al otro lado
Y, de una zancada, el alma se libera

Gira los espejos contra la pared
En la casa de los nuevos muertos

The Soft Parade apareció en julio de 1969. Por primera vez en la discografía del grupo, la fórmula «compuesto por The Doors», establecida hasta entonces en los créditos de los discos, era transgredida. Los autores de los temas firmaban sus propias composiciones, y, por primera vez también, incluía el mismo número de temas escritos por Morrison y por Krieger. Morrison estaba demasiado ocupado con su poesía y, junto a Michael McClure, preparando un guion basado en la novela del poeta *beat The Adept (El adepto)*, de modo que Krieger, una vez más, tuvo que llenar el vacío de composiciones de Morrison. El *single* «Touch Me» («Tócame»), escrito por el guitarrista, sería otro éxito en las listas –número 3 en febrero, vendiendo otro millón de copias–. En realidad, fue precisamente la inclusión de esta composición en el álbum lo que hizo considerar a Morrison la necesidad de diferenciar las composiciones de uno y otro autor. Creía que, a raíz del escándalo en Miami, serían muchos los fans que pensaran que él había escrito el tema, cuando, en realidad, había sido grabado antes del concierto celebrado en la ciudad de Florida. A pesar de todo, su público se lo tragó inocentemente, sintiéndose orgullosos de la osadía de Morrison: «Venga, chica, tócame / ¿No ves que no tengo miedo? / ¿Cuál fue la promesa que hiciste? / Porque voy a amarte / Hasta que los cielos dejen de llover / Voy a amarte / Hasta que las estrellas caigan del cielo por ti y por mí», rezaba la letra de Krieger. «Comprendí que ya era hora de que la gente supiera quién decía cada cosa», apuntilló Morrison.

Otra novedad en el álbum era la intervención de numerosos músicos ajenos a la banda: había una sección de viento en manos de Curtis Amy –saxo–, George Bohanan –trombón– y Champ Webb

–corno–, junto a Harvey Brooks y Doug Lubahn –ambos al bajo–, Jesse McReynolds –mandolina–, Jimmy Buchanan –violín– y Reinol Andino –congas–. Se trataba de un nuevo concepto musical ideado por Morrison a partir de su encuentro con el compositor y pianista Fred Myrow –autor de las bandas sonoras para los filmes *Phantasma, Cuando el destino nos alcance, Espantapájaros*, etcétera–, aunque sería Paul Harris –muy influido por las sonoridades jazz-rock de Blood, Sweat & Tears– quien finalmente firmaría los arreglos orquestales en el disco. Incluso la foto de la portada mostraba a unos Doors más comedidos, vestidos elegantemente y situados alrededor de una cámara fotográfica con trípode. A pesar de todo, el tema que daba título al álbum, *The Soft Parade (El desfile blando)*, firmado por Morrison, recuperaba el espíritu alarmista y de gran desarrollo de sus temas más célebres –casi nueve minutos de duración–. Era un extraño *collage* musical y poético de gran imaginería, una especie de circo apocalíptico, frenético, de urgencia imposible:

Cuando estaba en la escuela de teología
Hubo una persona que lanzó la propuesta
De elevar una petición al Señor mediante una oración
Elevar una petición al Señor mediante una oración
Elevar una petición al Señor mediante una oración
¡No se puede elevar una petición al Señor con una oración!

¿Puedes darme refugio?
Debo encontrar un lugar donde esconderme

¿Puedes encontrarme un tierno asilo?
Ya no puedo hacerlo solo
El hombre está en la puerta

Minifaldas de menta, bombón de chocolate
Magnífico saxo y una chica llamada Sue

Solo hay cuatro maneras de desenredarse

Una es dormir, y otra es viajar
Una es un bandido en lo alto de las colinas
Otra es amar a tu vecino
Hasta que su esposa vuelva a casa

Catacumbas, huesos de guardería
Mujeres invernales cultivando piedras
Llevando bebés al río
Calles y zapatos, avenidas
Escritores de cartas vendiendo noticias
El monje compró su almuerzo
¿Compró su almuerzo?
Sí, así es
Esto es lo mejor del viaje
Este es el viaje
La mejor parte
Me encanta
¿Qué has dicho?

Las prósperas colinas permanecerán
Todo tendría que ser así
Una calle tranquila donde la gente juega
Bienvenidos al desfile blando
Hemos sudado y ahorrado toda la vida
Para tener una tumba superficial

Debe haber algo más
Alguna manera de defender este lugar
Todo tendría que ser así
Todo tendría que ser así

El desfile blando ha empezado
Escucha el zumbido de los motores
La gente sale a divertirse
Una cobra a mi izquierda
Un leopardo a mi derecha

Una mujer ciervo en traje de seda
Chicas con abalorios alrededor del cuello
Besando al cazador con chaleco verde
Que ha estado luchando
Con leones toda la noche
¡Increíble!
Ahora las luces brillan más
Gime la radio
Llamando a los perros
Aún quedan algunos animales
En el patio
Pero cada vez les resulta más difícil a los desnutridos
Hacer una buena descripción de los marineros
Pasillo tropical
Tesoro tropical
¿Qué nos ha llevado tan lejos, hasta este tibio ecuador?
Necesitamos a alguien, o algo nuevo
Algo más para pasar

Llamando a los perros
Llamando a los perros
Tenéis que encontrarme
En el cruce

Pero cada vez
Es más difícil

¡Demasiado tarde, chica!
¡Demasiado tarde!
Dispara a los animales
Que quedan en el patio
Pero cada vez
Es más difícil

Tienes que encontrarme

En las afueras de la ciudad
En los márgenes de la ciudad
Estábamos tan solos
Será mejor que traigas
Tu pistola

Pasillo tropical
Tesoro tropical
Será mejor que vengas
Solo tú y yo
Será mejor que traigas
Tu pistola
Pasillo tropical
Tesoro tropical
Será mejor que traigas
Tu pistola

Cuando todo lo demás falle
Podremos azotar los ojos de los caballos
Y hacer que se duerman y lloren

La frustración que supuso el descarte de «The Celebration Of The Lizard» en el anterior disco había llevado a Morrison a una intransigente decepción por el curso que estaban tomando las cosas en el grupo y en el negocio del rock: «El rock está muerto –confesaría Jim en una entrevista para la revista *Rolling Stone*–. La explosión inicial ha terminado. Lo que se llamaba rock se ha convertido en algo decadente. Se produjo una renovación del rock en Inglaterra. Llegó muy lejos. Se articuló, y después se hizo demasiado consciente, lo que me parece que significa la muerte de cualquier tipo de movimiento. Se ha hecho demasiado consciente, intrincado, y, en cierto modo, incestuoso. La energía ha desaparecido. Ya nadie cree en él. Desde mi punto de vista, cualquier generación que quiera afirmarse como una entidad humana consciente, debe romper con el pasado, de modo que los futuros jóvenes no van a tener mucho que ver con nosotros, con lo

que sentimos ahora. Van a crear un nuevo sonido, propio y único. Y cosas como las guerras y los ciclos monetarios también estarán implicados. El rock'n'roll podría explicarse como... Fue tras el término de la guerra de Corea... y se produjo una purga psíquica. Había una necesidad de explosión *underground*, como una erupción. Así pues, quizá cuando la guerra de Vietnam haya terminado, lo cual probablemente ocurra dentro de un par de años, aunque sea difícil de saber, pero quizá las muertes hayan acabado en un par de años, entonces volverá a surgir la necesidad de una nueva fuerza vital que se exprese. Cada generación quiere nuevos símbolos, nueva gente, nuevos nombres. Quiere divorciarse de la generación que la precedió. ¿No has visto algo cíclico cada cinco años, cuando todo el mundo se junta, se enjambra y rompe con todo? Porque el rock no es una música cerebral. Quiero decir que, aunque no entiendas las palabras, sigue habiendo algo ahí que te hace reaccionar. Así pues, creo que si no tenemos cuidado, el rock va a convertirse en una moda. El espíritu del jazz vuelve a aparecer, y eso va a hacer que muy buenos músicos de bandas se conviertan en virtuosos egocéntricos».

Con unos preparativos que habían durado casi un año, *The Solft Parade* era el disco más frustrante hasta el momento. Los costes habían alcanzado casi noventa mil dólares, más la ruina económica que había significado la cancelación de cincuenta conciertos tras el escándalo de Miami, valorados en un millón de dólares y, con la imagen comercial del grupo por los suelos, todo contribuía a que las perspectivas no fueran nada halagüeñas. *The Soft Parade* fue el elepé de la banda más violentamente criticado por la prensa musical. Las tendencias más barrocas de Krieger, cuya influencia estaba en su apogeo, habían arrastrado a los Doors hacia una peligrosa senda de dudoso gusto. Durante un tiempo se oyó decir que ya no se podía esperar nada de los Doors.

> Perdimos el control del disco –explicaría Morrison–. Se nos fue de las manos. Tardamos demasiado tiempo en hacerlo, casi nueve meses. Pero un disco tendría que ser como un libro de historias hilvanadas, con un hilo conductor, un sentimiento y un estilo que las una, y eso es lo que no tiene este disco. Al principio de los

> Doors, Robby y yo teníamos una idea básica de las canciones, de las palabras y de la melodía, que después desarrollábamos en los ensayos y en los conciertos. Nuestro primer disco tenía una intensidad y una unidad especial, porque era el primer disco que hacíamos, y lo hicimos en un par de semanas. Pero fue precisamente porque llevábamos casi un año tocando todas las noches. Estábamos frescos, y teníamos una intensidad de conjunto. Sin embargo, todo eso se perdió cuando nos convertimos en un grupo de estudio que, a la vez, daba conciertos, porque habíamos firmado un contrato que nos obligaba a producir varios discos al año y *singles* cada seis meses. Entonces, todo ese proceso natural, espontáneo y generativo, no pudo seguir como al principio. Teníamos que crear las canciones en el estudio. Así que Robby y yo llegábamos con una canción y los arreglos musicales, en lugar de desarrollarla lentamente. Si solo fuéramos un grupo de estudio, todo estaría bien, pero hacemos otras cosas, y no disponemos del tiempo suficiente para que las cosas sean como debieran.

Sin embargo, a pesar de estas incongruencias con el espíritu original del grupo y, evidentemente, las contingencias impuestas por el mercado discográfico –promoción, entrevistas, viajes, conciertos, etcétera–, *The Soft Parade* incluía dos composiciones de Morrison –junto al extraordinario tema que daba título al álbum– que estaban a la altura de su excelencia creadora: «Wild Child» –se dice que Pamela escribió una parte de la letra– y, sobre todo, «Shaman's Blues»:

Nunca habrá otro como tú
Nunca habrá otro
Que pueda hacer lo que tú haces
¿Me darás otra oportunidad?
¿Lo intentarás?
Por favor, párate un momento a recordar
Que estábamos juntos
Pero, bueno, todo está bien

Ahora, si pudieras prestarme
Una noche
Te la devolvería toda
Sé cómo te gustaría

Conozco tus humores
Y tu mente
Y tu mente
Y eres mía

¿Te has parado a considerar cómo será la fría pulverización
De tus talones bajo las calientes mandíbulas de un oso?
¿Alguna vez te paras a orillas del sábado
A susurrar que el mundo es un salvador?
¿Quién podría nunca nunca nunca nunca nunca
Pedir más?
¿Lo recuerdas?
¿Te pararás?
¿Detendrás el dolor?

Está sudando, mírale, la promesa óptica
Estaréis muertos y en el infierno antes de que yo nazca
Eso seguro, dama de honor
La única solución
¿No es asombroso?

«Shaman's Blues» («El blues del chamán»)

En el poemario *Los señores*, Morrison había escrito:

Durante la sesión de espiritismo, el chamán dirigía. Un pánico sensorial, deliberadamente provocado por drogas, cánticos y danzas, arroja al chamán al trance. Le cambia la voz, movimiento convulsivo. Actúa como un loco. Estos histéricos profesionales, a los que se elegía precisamente por sus tendencias psicóticas, fueron apreciados en otro tiempo. Mediaban entre el hombre y el mundo de los espíritus. Sus viajes mentales formaban el centro de la vida religiosa de la tribu.

El principio de la sesión: curar la enfermedad. Un estado de ánimo podía apoderarse de un pueblo que estuviera cargado por acontecimientos históricos o muriendo en un podrido paisaje. Buscan liberarse del destino, la muerte, el terror. Buscan la posesión, la visita de los dioses y los poderes, una reconquista de las

fuentes de la vida que está en manos de los poseedores demoníacos. La curación se obtenía mediante el éxtasis. Curan la enfermedad o impiden su aparición, restablecen al enfermo, y recuperan su alma, robada.

Durante aquellos días tan convulsos en que la paranoia regía el mundo norteamericano –los crímenes cometidos por la Familia Manson, los asesinatos de Martin Luther King y Robert Kennedy, los disturbios de Chicago, que dejan cuatro muertos acribillados por la policía–, cuando la juventud empezaba a ser calumniada y atornillada, y los poderes fácticos hacían lo imposible por detener la contracultura y a los jóvenes contestatarios, los Doors eran, sin duda, una parte perfecta del blanco. Morrison, sin embargo, insiste en presentarse como el chamán capaz de salvar a la tribu de sus males endémicos, abogando por la curación a través de la autoconciencia que su acción podrá inducir hacia la liberación personal. Jim es un joven, muy joven, de veinticinco años, cuya realidad ha hecho que se sienta un hombre dotado de poderes transformadores, quizá un esquizofrénico mesiánico, quizá un chamán –recordemos que cree haber sido poseído por el espíritu de un indio cuando tenía cuatro años–, y canta en «Wild Child»:

Niña salvaje, llena de gracia
Salvadora de la raza humana
Tu fresco rostro

Hija ilegítima, niña terrible
Hija ni de tu madre ni de tu padre
Tú eres nuestra hija, gritando salvajemente

(Un antiguo lunático reina en los árboles de la noche)

Con hambre en los talones
Libertad en los ojos
Bailas de rodillas
Junto a un príncipe pirata
Contemplando la mirada hueca del ídolo

Niña salvaje, llena de gracia
Salvadora de la raza humana
Tu fresco rostro

(¿Recuerdas cuando estábamos en África?)

«WILD CHILD» («NIÑA SALVAJE»)

Era una guerra confusa. Un «mal viaje» demasiado real. El mundo material, roto por los goznes. El mundo espiritual, camino de convertirse en un campo sagrado podrido. La «mente-corazón» abocada a un sistema viudo del ser humano. Y, sin embargo, tras varios meses en la lista negra de numerosas emisoras de radio, y, a pesar del escándalo público en Miami que persiste en las noticias, el *single* «Touch Me» escala posiciones en las listas y los Doors empiezan a ver cómo se confirman nuevos conciertos veraniegos: Chicago, Minneapolis, San Luis, Eugene, Oregón, el Festival Pop de Seattle –junto a Led Zeppelin, Chuck Berry y Bo Diddley–, Toronto –con la Plastic Ono Band de John Lennon–, Palo Alto (California) –dos pases en el Aquarius Theater–, Filadelfia, Pittsburgh, Las Vegas, Los Ángeles –dos conciertos– y México –cuatro actuaciones en un *night club*.

En Ciudad de México, Morrison plantea hacer un concierto gratuito para los pobres, pero su deseo topa con la oposición de las autoridades, que ven con malos ojos la llegada de «ese grupo subversivo». Pero la rueda se había puesto de nuevo en marcha y Morrison estaba mínimamente satisfecho: «Recuerdo que algunos de los momentos más inspirados de la gira tuvieron lugar en los clubes. Los conciertos son fantásticos, pero suelen convertirse en fenómenos de muchedumbre que, en realidad, no tienen mucho que ver con la música. Es histeria colectiva».

Morrison había decidido tomárselo con calma. Apenas bebía y quería darse la oportunidad de dedicarse solo a cantar. Debía portarse bien ante el inminente fallo judicial en Miami. Mientras tanto, en Los Ángeles, antes de que empezara el primer concierto

programado, Jim ordenó que se distribuyera entre el público un poema que había escrito sobre la reciente muerte del guitarrista de los Rolling Stones, Brian Jones –el 3 de julio, ahogado en la piscina de su casa–, titulado «Oda a Los Ángeles, pensando en Brian Jones, difunto»:

Soy un residente ciudadano
Acaban de elegirme para hacer el papel
de Príncipe de Dinamarca

Pobre Ofelia

Todos los fantasmas que jamás viera
Flotando hacia su funesto destino
Sobre una vela de hierro

Regresa, bravo guerrero
Sumérgete
En otro canal

Piscina de mantequilla caliente
¿Dónde está Marrakech?
Bajo las cascadas
la tormenta salvaje
donde los salvajes rompieron filas

a la caída de la tarde

monstruos del ritmo

Has dejado tu
Nada
para competir con el
Silencio

Espero que te marcharas

Sonriendo
Como un niño
Hasta el tibio residuo
de un sueño

El hombre ángel
compitiendo con las serpientes
por las palmas de sus manos
y sus dedos

Finalmente reclamó
Esa benévola
Alma

Ofelia

Se va, empapada
en seda

Sueño
de cloro
loco testigo
ahogado

El trampolín, el salto
La piscina

Eras un luchador
una musa de almizcle adamascada

Eras el sol
decolorado
por una tarde de tele
sapos enastados
rebelde de una mancha amarilla

Mira adónde te ha llevado
Esto
al paraíso de la carne
con los caníbales
y los judíos

El jardinero
Encontró
El cuerpo, rampante, flotando

Tieso feliz
¿Qué es esa sustancia verde y paliducha
de la que estás hecho?
Haz agujeros en la piel
de la diosa

¿Apestará?
Llevado hasta el cielo
A través de las salas
de música

En absoluto
Réquiem por un grande

Aquella sonrisa
Aquella mirada lasciva
de sátiro gordo
ha saltado hacia arriba
hasta la marga

En junio, en la Cinematheque 16 de Los Ángeles, se estrena *Feast of Friends* –en septiembre se estrenaría en el Festival de Cine de Nueva York y en el de San Francisco–, un documental en color de cincuenta minutos de duración, en 35 mm, que gira en torno a los conciertos veraniegos de los Doors en 1968, realizado por Paul Ferrara –compañero de Morrison en la UCLA– y Babe Hill –*road*

manager de los Doors–, editado por Frank Lisciandro mediante la técnica del *collage*, y producido por el propio Morrison. «El filme fue realizado al final de un renacimiento cultural, espiritual, que actualmente ha tocado a su fin –explicaría el productor–. Fue como lo que ocurrió al final de la peste en Europa, que diezmó a la población. La gente bailaba, llevaba ropa muy colorida. Fue una especie de increíble primavera. Volverá a pasar, pero ahora se ha acabado, y el filme se ha realizado al final de todo esto.»

Seis meses después, el trío Ferrara-Lisciandro-Morrison lleva a la gran pantalla *Hiway*, un corto poético de quince minutos sobre el viaje de un autostopista –interpretado por Jim– que llega del desierto a la ciudad. Por el camino, roba un coche, mata a su propietario, y termina solo en una habitación de motel en Los Ángeles. Fue presentado en el Festival de Cine de Vancouver (Canadá), donde obtuvo una gran acogida: «Una gran película –reseñó un crítico local– que debería proyectarse en todas las ciudades de América, aunque, probablemente, no sea seleccionada por ninguna gran empresa de distribución. Quizá sea *demasiado real*».

Pero hubo otros proyectos cinematográficos de Morrison que no llegaron a ver la luz. Jim se reunió con el escritor peruano Carlos Castaneda para comprar los derechos cinematográficos del libro *Las enseñanzas de don Juan* –basado en el aprendizaje del autor sobre chamanismo–, pero los derechos ya habían sido adquiridos por Fellini –aunque, tras varios intentos de rodaje, el realizador italiano desistió del proyecto–. Asimismo, Morrison se había planteado documentar la campaña de Timothy Leary para acceder al gobierno de California en 1970. Poco después, habló con Steve McQueen para participar en la producción del filme *Adam at 6 A. M.*, y con Jim Aubrey –expresidente de CBS TV y futuro presidente de la Metro Goldwyn Mayer–, que estaba interesado en el guion que Morrison y McClure habían escrito sobre *The Beard*. Posteriormente, Morrison perfiló una colaboración con el escenógrafo Larry Marcus, sobre un proyecto basado en un personaje que rompe con la sociedad y se marcha a vivir a un pueblo de pescadores en Marruecos. Sin embargo, los proyectos

serían abortados uno tras otro, mientras los problemas legales aumentaban. Florida quería extraditarle bajo el ridículo cargo de «fugitivo de la justicia», y el FBI llevaba a cabo una intensa investigación sobre su pasado, visitando a antiguos amigos y profesores de la Universidad de Florida. El 9 de noviembre, Morrison se presentó en la sala del tribunal del juez Murray Goodman en Miami, donde su abogado, Max Fink, interpuso un recurso formal de inocencia. Una nueva fianza se fijó en cinco mil dólares, y el juez le comunicó que el juicio tendría lugar durante el mes de abril de 1970.

Mientras tanto, Morrison había decidido ir a Phoenix para ver un concierto de los Rolling Stones. Junto con Tom Baker –protagonista del filme de Andy Warhol *I, A Man*, en 1967–, Frank Lisciandro y Leon Barnard –agente de prensa de los Doors–, Morrison y sus amigos tomaron un avión desde Los Ángeles. Pero, borrachos como cubas, armaron un follón de campeonato durante el vuelo –Baker metió mano a una azafata– y el capitán del avión llamó al FBI para que los detuviera al llegar a Phoenix. Al aterrizar, varios coches de policía les estaban esperando. Fueron arrestados, esposados, acusados de embriaguez, desorden e interferencia en el vuelo de un avión, y pasaron la noche y parte del día siguiente en el calabozo. El delito de interferencia de un vuelo podía conllevar una multa de diez mil dólares y una sentencia de diez años de cárcel, que, junto a los tres años que se cernían sobre Morrison por el escándalo en Miami, significaba que podía pasar los próximos trece años en prisión.

JACINTO

A finales de noviembre de 1969, Elektra –que estaba preparando la publicación de un disco en directo para la campaña de Navidad del año siguiente– pidió a la banda un nuevo álbum de estudio. *Morrison Hotel* –que debía su nombre a un hotelucho de los barrios bajos de Los Ángeles descubierto por Manzarek– se grabó durante dos meses, con producción de Rothchild. El álbum se abría con «Roadhouse Blues», un consistente tema de hard rock blues:

Mantén los ojos en la carretera
Y las manos al volante
Mantén los ojos en la carretera
Y las manos al volante
Sí, vamos a la posada
Pasaremos un buen rato

Detrás de la posada
Hay unos bungalows
Sí, detrás de la posada
Hay unos bungalows
Son para la gente
Que no tiene prisa

Dama cenicienta, dama cenicienta
Rompe tus votos, rompe tus votos
Salva nuestra ciudad
Sálvala ya

Me he despertado esta mañana
Y me he tomado una cerveza

Me he despertado esta mañana
Y me he tomado una cerveza
El futuro es incierto
Y el final está siempre cerca

«Roadhouse Blues» («El blues de la posada»)

> Me gusta cantar blues –reconocería Morrison–, esos desmadres largos y sin bridas que no tienen principio ni final concreto. El blues crea una atmósfera especial en la que puedo improvisar a mi aire. Prefiero este tipo de música a una auténtica canción.

Morrison Hotel era un álbum poderoso, formado por una sarta de canciones de gran vitalidad con un soporte instrumental magníficamente integrado, una nueva línea musical que se decantaba claramente hacia el blues rock. También, a nivel poético, era un excelente trabajo de Morrison, que había pasado por un período extremadamente productivo durante la primavera de 1969 –tras la publicación de sus dos poemarios–, renovando un vigor que le inducía a crear unos poemas de gran calidad.

«Peace Frog» era una reflexión parcialmente inspirada en su infancia –el accidente del camión cargado de indios cuando Jim tenía cuatro años–, en cuya melodía Robby, John y Ray trabajarían incluso antes de que existiera la letra. Manzarek había encontrado un poema en uno de los cuadernos de Jim titulado «Abortion Stories», que fue utilizado como base rítmica para la canción, con la idea de que Morrison lo completara después:

Hay sangre en las calles, me llega a los tobillos
Hay sangre en las calles, me llega a las rodillas
Sangre en las calles de la ciudad de Chicago
Sangre creciendo, me sigue

Llegó al amanecer
Y después se marchó
La luz del sol en su pelo

Sangre en las calles, corre un río de tristeza
Sangre en las calles, me llega hasta el muslo
El río baja por las piernas de la ciudad
Las mujeres lloran ríos rojos de lágrimas

Indios esparcidos por la carretera del amanecer sangrando
Espíritus atestan la frágil mente de cáscara de huevo de un niño

Sangre en las calles de la ciudad de New Haven
Sangre tiñe los tejados y las palmeras de Venice
Sangre en mi amor en el terrible verano
Rojo sol sangriento en la fantástica Los Ángeles

Sangre chilla mientras le cortan los dedos
Sangre brotará en el nacimiento de una nación
Sangre es la rosa de la unión misteriosa
La sangre crece, me sigue

«Peace Frog» («La rana de la paz»)

Pero, mayormente, las canciones de Morrison estaban inspiradas por Pamela –«You Make Me Real», «Blue Sunday», «The Spy», «Indian Summer» y «Queen Of The Highway»–. Era como si el cantante hubiera encontrado un resquicio por donde entrara la luz. Se había producido un cambio en su persona, interior y físicamente –ya no llevaba el pelo «a lo Alejandro Magno»; su peluquero, Jay Sebring, había sido una de las víctimas asesinadas por la Familia Manson–. Morrison parecía casi una persona normal, e incluso sonreía.

Encontré a mi amor verdadero
Fue un domingo azul
Ella me miró y me dijo
Que yo era el único
Único en el mundo

Ahora he encontrado a mi chica

Mi chica me espera en un tiempo tierno
Mi chica es mía
Ella es mi mundo
Ella es mi chica

«Blue Sunday» («Domingo azul»)

Las melodías eran tiernas y lentas, exquisitas. El poeta se había dulcificado. Pamela era «la reina de la autopista»:

Era una princesa
Reina de la autopista
Un letrero en la carretera decía:
«Llévanos a Madre»
Nadie podía salvarla
Salvo el Tigre Ciego
Él era un monstruo
Vestido de cuero negro

Chico americano
Chica americana
La gente más hermosa
Del mundo
Hijo de un remolino
Indio de la frontera
Bailando en un torbellino

Sin forma en la medianoche
Espero que esto pueda durar un poco más
Venga

«Queen Of The Highway» («Reina de la autopista»)

Pamela le había propuesto a Jim que iniciara una vida doméstica con ella, insistiendo en que abandonase su carrera como cantante de los Doors y se dedicara a trabajar tranquilamente en sus poemas. Por su parte, Jim había abierto una *boutique* para Pamela, Themis –en honor a la diosa griega de la justicia, la ley y el orden– en la planta baja del Clear Thoughts Building de Los Ángeles, y, aunque a trompicones, eran modestamente felices –él odiaba que Pamela estuviera enganchada a la heroína, y ella estaba asqueada de la alcoholemia de Jim–. Pero, en aquellos últimos días de 1969, Morrison estaba tranquilo. Había encontrado lo que siempre había sabido que era, un cantante de blues. Y *Morrison Hotel* era su hijo:

Hijo ilegítimo de una estrella de rock and roll
Hijo ilegítimo de una estrella de rock and roll
Mamá conoció a papá en el asiento trasero de
un coche de rock and roll
¡Sí!

Bueno, soy un viejo cantante de blues
Y creo que lo entiendes
He estado cantando blues
Desde que empezó el mundo
¡Sí!

«Maggie M'Gill»

El blues era el género musical al que el cantante se adaptaba mejor, con una aproximación vocal que le proporcionaba gran libertad expresiva. En realidad, Morrison utilizaba el blues como un medio musical –su «instrumento» natural– y no como una fórmula, pues, evidentemente, su escritura era muy diferente a la que caracteriza este género; en este sentido, se podría considerar a Morrison como una especie de Elvis Presley intelectualizado.

La raza humana se extinguía
No quedaba nadie que gritara
Gente caminando por la luna
La contaminación os alcanzará pronto

Todo el mundo andaba
Colgado, cayendo
Aguantando, sujetándose fuerte
Esperando que nuestro pequeño mundo resistiera

Y entonces apareció el Señor Buen Viaje
Buscando un nuevo barco
Venga, será mejor que subáis a bordo
Venga, chica, nos vamos a casa
Barco de locos, barco de locos

Sí, subid a bordo
Sí, subid a bordo
Barco de locos, barco de locos

«Ship Of Fools» («Barco de locos»)

La temática marina escapista de «Ship Of Fools» tenía continuidad en una especie de «balada» tradicional roquera titulada «Land Ho!», un poema alejado del estilo habitual de la escritura de Morrison, pero impresionante por la lucidez narrativa que irradiaba:

La abuela amaba a un marinero
Que surcaba los mares helados
El abuelo era ese ballenero

Que me sentaba en sus rodillas
Y me decía: «Hijo, voy a volverme loco
De vivir en tierra

He de encontrar a mis compañeros de tripulación
Para andar por arenas desconocidas»

Era un viejo airoso
Con sonrisa de plata
Fumaba en pipa de brezo
Mientras andábamos cuatro kilómetros
Cantando canciones de turbias mujeres
Y la libertad de otros tiempos
Canciones de amor y canciones de muerte
Canciones para liberar a los hombres.

«Land Ho!» («¡Tierra a la vista!»)

En marzo de 1970, todas las revistas musicales del país certificaban que el quinto LP de los Doors era disco de oro –era la primera banda norteamericana de rock que conseguía cinco discos de oro consecutivos–. El editor de la revista *Creem*, Dave Marsh, escribía: «Los Doors son la banda de rock and roll más terrorífica que he escuchado nunca. Cuando son buenos, son simplemente invencibles. Este es el mejor disco que he escuchado en mi vida». También *Rock Magazine* se deshacía en alabanzas: «Me dicen que Morrison ya no es sexy, que se está volviendo gordo y viejo. Pero en un disco no se ven las barrigas, sino que se oyen las pelotas, y el quinto álbum de los Doors es el que está hecho con más pelotas, el mejor de los Doors hasta la fecha». Asimismo, la revista *Circus* sentenciaba: «*Morrison Hotel* es probablemente el mejor disco de los Doors, y hará nuevos adeptos a la fe Morrison. Buen rock duro y depravado, uno de los mejores discos publicados en esta década».

En la sala Felt Forum de Nueva York, los Doors iniciaron nueva gira –se grabaron los conciertos para el previsto álbum en vivo–, que siguió con actuaciones en el Arena de Long Beach, el Winterland de San Francisco, Sat Lake City, Denver, Honolulu, Boston, Filadelfia, Pittsburgh, Detroit, Vancouver (aquí, el *bluesman* Albert King se unió a los Doors para interpretar los

estándares «Rock Me», «Who Do You Love» –un clásico de la Motown compuesto por Bo Diddley–, «Money», y «Little Red Rooster», de Willie Dixon), agotando las entradas en todas las ciudades.

Finalmente, en julio de 1970, se publicó el disco en directo –doble– *Absolutely Live*, que recogía una selección de doce canciones grabadas entre julio de 1969 y mayo de 1970: «The Celebration Of The Lizard», «When The Music's Over», «Soul Kitchen», varias composiciones ajenas –«Who Do You Love», «Back Door Man» y «Close To You», de Willie Dixon, «Alabama Song», de Brecht y Weill, y cuatro temas inéditos: «Love Hides», «Build Me A Woman», «Dead Rats, Dead Cats» –prólogo a «Break On Through» en el disco– y «Universal Mind» –escrita por Morrison y Krieger:

Estaba cumpliendo condena en la mente universal
Me sentía bien
Girando llaves
Liberando a gente
Me lo hacía bien

Entonces llegaste tú
Con una maleta y una canción
Le diste la vuelta a mi cabeza
Y ahora me siento solo
Buscando un hogar
En cada rostro que veo
Soy el hombre de la libertad
Soy el hombre de la libertad
Esa es mi suerte

«Universal Mind» («Mente universal»)

Además, *Absolutely Live* recogía, por fin, el tema por el que Morrison había luchado tanto: «The Celebration Of The Lizard». Su alcoholizada voz ronca y de gran amplitud le permitía entrar

enérgicamente en un paisaje liberado y excitantemente tenso, yendo siempre por delante de la música, es decir, sin dejar que esta dirigiera sus palabras. Morrison era un rapsoda del rock.

Pero la cabeza de Morrison ya estaba en otra parte. Sus pensamientos se centraban en el inminente juicio en Phoenix –por el escándalo del avión– y en las posibles condenas a las que se enfrentaba. El 25 de mayo, Jim voló para personarse en el juicio. Fue declarado inocente de la acusación federal, pero culpable de «asalto, amenaza, intimidación e interferencia en el trabajo de dos azafatas». La sentencia se fallaría en dos semanas. El 6 de abril, Jim y su abogado regresaron a Phoenix para oír la sentencia. Cuando Max Finch comunicó al tribunal que una de las azafatas –Sherry– quería cambiar su testimonio, pues había confundido a Morrison con Leon Barnard –que había sido quien metió mano a la azafata–, el juez aplazó la sentencia y citó a Morrison para final de mes. El día 20, Sherry revocó su testimonio, y la última acusación contra Jim fue retirada. Morrison se puso a preparar la maleta para viajar a España y a Francia. Antes, hizo escala en Nueva York, vio a Patricia Kennealy –editora de la revista *Jazz & Pop*, a quien había conocido en enero de 1969– y se casaron. Era una noche de solsticio de verano. Las velas se encendieron en el apartamento de Patricia y un sumo sacerdote neopagano explicaba en qué consistía el ritual de atadura de manos y su significado: la boda unía dos almas en un plano kármico y cósmico, influyendo en las futuras reencarnaciones de las dos personas implicadas. La muerte no las separaba, y el voto que se tomaba permanecía eternamente en la visión de la diosa. Tras esta introducción, una amiga de Patricia y sacerdotisa de una cofradía celta dirigió la ceremonia: los contrayentes ataban con una cinta de cuero una de sus manos a la del otro, se hacían dos pequeños cortes en la muñeca y la frente, y unas gotas de sangre se mezclaban en una copa de vino consagrado para que ambos consortes bebieran de ella. Después, se pisaba una escoba, se intercambiaban los votos y se invocaba la presencia de la diosa. Jim estaba totalmente cautivado por el ritual. La unión se rubricó con letras rúnicas, y Patricia y Jim firmaron con sangre. La pareja fue declarada casada, y, a continuación, Morrison se

desmayó.

Unos meses después, Patricia supo que se había quedado embarazada, y Jim le pidió que abortara, prometiéndole que estaría junto a ella cuando llegara ese momento, lo cual no cumplió. Escribió en su poemario *Wilderness (Tierra virgen)*:

Una joven mujer, silenciosamente atada, a
La mesa de un hospital, evidentemente embarazada
Es destripada, su imperio saqueado
Objetos de olvido

El 26 de junio, Morrison y Leon Barnard llegaron a París para pasar una semana de ocio y, supuestamente, preparar una gira de los Doors en Francia. Se alojaron en el Hôtel Georges V y, poco después, Jim se encontró con su amigo Alan Ronay –fotógrafo que trabajaba en la compañía Eagle Rock, editora del filme *Feast Of Friends*–. Pero, un día antes del regreso previsto a Los Ángeles, Jim enfermó –era la segunda vez en quince días; la primera ocurrió el día anterior a la boda con Patricia–. Tenía fiebre alta. Le diagnosticaron pulmonía, pero pudo regresar a Los Ángeles, y se alojó en el apartamento de Pamela. En realidad, Morrison no había pasado toda la semana en París, sino que había viajado a España y a Marruecos –aquí estuvo localizando enclaves para llevar a cabo su proyecto cinematográfico con Larry Marcus–, permaneciendo fuera un total de tres semanas.

El lunes 10 de agosto se celebraba el juicio en Miami. Morrison, junto con los otros tres miembros de los Doors y su abogado, se presentaron en el Palacio de Justicia del condado de Dale. El juez designado para el caso era Murray Goodman, que, en noviembre, se enfrentaba a sus primeras elecciones para llenar una vacante en el tribunal, y, evidentemente, la condena de Morrison podría representarle un gran espaldarazo. El caso número 69-2355, el estado de Florida contra Jim Morrison, parecía de nuevo un asunto de «ellos» contra «nosotros», comentaba el abogado de Morrison, Max Fink, a los periodistas desplazados hasta Miami. El juicio duró seis semanas. «Creo que lo que se juzgaba, en realidad,

era un estilo de vida, más que un incidente concreto –reflexionaría Morrison–. Evidentemente, el juez tenía muchos prejuicios, y lo único que pretendía era procesarme hasta los límites permitidos por la ley. Es más un escándalo político que sexual. Se centraron en el aspecto erótico porque no había nada político que pudieran utilizar en mi contra. Es todo muy amorfo. En aquellos días, por ejemplo, se estaba representando en Miami la obra *Hair,* en la que aparecían muchos actores desnudos en el escenario y estaba permitida la entrada a todos los públicos, sin importar la edad. Pero todo el proceso está siendo una valiosa experiencia para mí, porque, antes del juicio, tenía una visión muy irreal sobre el sistema judicial americano. Ahora mis ojos se han abierto un poco. Allí veía cada día a tíos negros que iban a la cárcel antes que yo. Los juicios duraban cinco minutos, y eran condenados a veinte o veinticinco años de prisión. Si yo no hubiera tenido suficiente dinero para seguir luchando por mi caso, presentado alegaciones y alegaciones, ya me habrían condenado a tres años de prisión. Si no tienes dinero, vas directo a la cárcel.»

Mientras tanto, los Doors tenían trabajo que hacer. Dos conciertos en California y un tercero en el Festival de la Isla de Wight (Gran Bretaña), el 29 de agosto. El cartel incluía a Jimi Hendrix, The Who, Joni Mitchell, Jethro Tull, Miles Davis, Leonard Cohen, etcétera–, pero Morrison estaba tan «pasado» y descentrado –la inminente sentencia le tenía sumido en una profunda depresión– que el concierto resultó un desastre, y los Doors fueron de los pocos grupos cuya actuación no fue incluida en el triple álbum publicado como botón de muestra del festival, *The First Great Rock Festival Of The Seventies Isle Of Wight/Atlanta Pop Festival* (1971). Morrison juró que era la última vez que actuaba en público: «Fue durante el proceso. Subí al avión en Miami, llegué a Londres, desde donde me llevaron a un pequeño aeropuerto en el que un avión me dejó en la isla de Wight y, desde allí, directamente al concierto. En el momento que subí al escenario, creo que llevaba treinta y seis horas sin dormir. No estaba precisamente en plenas condiciones físicas». Pocos días después –el 18 de septiembre–, Jimi Hendrix fallecía por sobredosis de heroína.

Tras la deliberación del jurado popular, se procedió a leer la sentencia: Jim era inocente de las acusaciones por comportamiento lascivo –la simulación de masturbación y de copulación oral– y embriaguez pública, pero culpable por blasfemias y escándalo público. Morrison abandonó la sala del tribunal bajo fianza de cincuenta mil dólares.

Pero los meses posteriores al juicio fueron incluso peores que el propio proceso. En Miami, Jim había estado dejando pasar el tiempo durante más de un mes, pero ahora avanzaba hacia el desastre sin oponer resistencia. Estaba profundamente deprimido cuando se enteró de que Janis Joplin había muerto por una sobredosis –4 de octubre–. Primero Jimi, y ahora Janis. Cuando salía a beber, Jim alzaba la copa y decía: «Estás brindando con el número tres».

El 30 de octubre, Morrison voló a Miami para enfrentarse al juez Goodman. La sentencia, como era previsible, fue la máxima. Por blasfemias, fue condenado a sesenta días de trabajos forzados en la cárcel del condado de Dale, y, por escándalo público, le cayeron seis meses de lo mismo. Después, debía estar dos años y cuatro meses en libertad condicional.

El 30 de noviembre, Elektra publicó el grandes éxitos *13* –número que correspondía al total de canciones incluidas en el LP: seis temas de Morrison, tres de Krieger, otros tres de Morrison y Krieger, y «Back Door Man», de Willie Dixon, recorriendo toda la discografía del grupo–. Entonces, el presidente del sello, Jac Holzman, pidió a los Doors un nuevo disco de estudio, sabiendo que gran parte del material ya lo tenían preparado desde hacía meses, y que la grabación, probablemente, sería la mejor terapia para que Morrison dejara atrás su trauma psicológico. Esta vez, los Doors habían decidido grabar su nuevo álbum en el mismo local donde ensayaban, ubicado en una planta del edificio donde tenían sus oficinas, en Santa Monica Boulevard. Llevaron una mesa de ocho pistas, y, en poco más de una semana, la grabación estuvo concluida.

El álbum *L. A. Woman* retomaba la inmersión en las raíces rhythm'n'blues del grupo, pero, Rothchild, decepcionado –no

quería otro *Morrison Hotel*–, se desentendió de la producción, llegando a sentenciar que «Love Her Madly» –escrita por Krieger–, era «música para amenizar cócteles». La canción, en la que el guitarrista de los Doors volvía a ser acompañado por el bajista de la banda de Elvis Presley, Jerry Scheff, y del guitarrista Marc Benno –que había tocado con Leon Russell, Eric Clapton, Lightnin' Hopkins, etc.–, se convertiría en otro *single* millonario, llevando en la cara B el tema «You Need Meat (Don't Go No Further)», de Willie Dixon. En este contexto, los Doors asumieron una coproducción junto a Bruce Botnick, ingeniero de grabación de todos los álbumes de los Doors y productor del tercer LP de Love, *Forever Changes* (1967).

Publicado el 19 de abril de 1971, *L. A. Woman* era el disco más blues de toda la historia de los Doors. Incluía el clásico de John Lee Hooker «Crawling King Snake» –no podía faltar un tema que hiciera referencia al «Rey de las Serpientes»–, seguido por un siniestro blues de la pluma de Morrison, «Cars Hiss By My Window» –procedente, una vez más, de un cuaderno de la época Venice–. Más que nunca, Morrison mantenía un desafiante filo de loca cordura:

Los coches pasan silbando junto a mi ventana
Como las olas en la playa
Los coches pasan silbando junto a mi ventana
Como las olas en la playa
Tengo a esta chica conmigo
Pero es inalcanzable

Las luces de los faros a través de la ventana
Brillan en la pared
Las luces de los faros a través de la ventana
Brillan en la pared
No puedo oír a mi chica
Aunque la llamo y la llamo

La ventana empieza a temblar

Con un estampido sónico
La ventana empieza a temblar
Con un estampido sónico
Una chica fría te matará
En una oscura habitación

«Cars Hiss By My Window»
(«Los coches pasan silbando junto a mi ventana»)

«Changeling» –tema que abría el disco– era otro blues, pero esta vez más rítmico, casi funky, que databa de 1968. El término que daba título a la canción –*changeling*– procedía de una leyenda medieval irlandesa, según la cual un bebé recién nacido era sustraído por las hadas y trocado por otro sin que sus padres se percatasen del cambio. El niño, que quedaba al cuidado de los humanos, era denominado *zoquete*, y, en el transcurso de sus primeros años de vida, solía presentar características anormales, tales como el prematuro crecimiento de barba o largos colmillos. Asimismo, la criatura era víctima de enfermedades inexplicables, discapacidades, minusvalías, etcétera, y poseía una percepción misteriosa de las cosas; por ejemplo, creyéndose solo, saltaba, bailaba y tocaba algún instrumento invisible a simple vista.

Soy un zoquete
Mira cómo cambio
Soy un zoquete
Mira cómo cambio
Soy el aire que respiras
La comida que comes
Los amigos que saludas
En la calle hormigueante

Mira cómo cambio
Mira cómo cambio

«Changeling» («Zoquete»)

En cuanto al tercer blues, «Been Down So Long», Morrison había tomado su epígrafe de un verso de la canción «I Will Turn Your Money Green», del *bluesman* Furry Lewis (1899-1981) que, a su vez, daría título a la novela de Richard Fariña (1937-1966) *Been Down So Long It Looks Like Up To Me*, escrita durante la revolución cubana. Richard Fariña, esposo de la cantautora y activista Mimi Baez Fariña –hermana menor de Joan Baez–, fallecería en un accidente de moto el mismo año de la publicación de su novela.

He estado bajo tanto jodido tiempo
Que esto me parece estar alto
He estado bajo tanto jodido tiempo
Que esto me parece estar alto
Vale, ¿por qué no viene uno de vosotros
Y me libera?

Dije: «Guardia, guardia, guardia
¿Por qué no rompe la cerradura y la llave?
Guardia, guardia, guardia
¿Por qué no rompe la cerradura y la llave?
Sí, venga aquí, señor
Y deje vivir a este pobre chico»

«Been Down So Long» («He estado bajo tanto tiempo»)

Nunca Morrison había utilizado –y ocultado– tantas referencias en sus canciones. ¿Homenajes? ¿Tributos? ¿Reconocimientos? ¿Despedidas? L'Amerika era una discoteca de Los Ángeles donde Jim iba a buscar sus provisiones ilegales. Era también una canción –la única, en toda su obra–, en la que hacía un guiño a Bob Dylan: *the rainman*, «el hombre de la lluvia», del

tema «Stuck Inside Of Mobile (With The Memphis Blues Again)», incluido en el álbum *Blonde On Blonde*. El *bluesman* Furrey Lewis también era originario de Memphis (Tennessee):

Hice una visita a L'America
Para cambiar unos collares por una pinta de oro
Hice una visita a L'America
Para cambiar unos collares por una pinta de oro
L'America, L'America, L'America

Venga, amigos, no estéis tan tristes
El hombre de la lluvia va a venir a la ciudad
Para cambiar vuestro tiempo meteorológico
Cambiará vuestra suerte
Os enseñará cómo encontraros
L'America

Simpáticos extranjeros llegaron a la ciudad
Y todo el mundo los humilló
Pero a las mujeres les gustó su estilo
Oh, volved otro día
Como la suave lluvia
Como la suave lluvia cayendo

«L'America»

Originalmente, «L'America» había sido una composición que los Doors grabaron para su inclusión en la banda sonora del filme *Zabriskie Point*, realizado por Michelangelo Antonioni y producido por Carlo Ponti en 1970, con guion del propio Antonioni junto al dramaturgo y novelista norteamericano Sam Shepard. La banda sonora incluiría temas de Pink Floyd, Grateful Dead, David Lindley, los Rolling Stones, etcétera, pero «L'America» fue finalmente descartado.

En cuanto a «The WASP (Texas Radio & The Big Beat)», era

otra composición recitada en clave de blues a partir de un poema que Morrison había escrito en 1968. La expresión WASP –abreviatura de *white anglo-saxon protestant*– designa el tronco original de la población norteamericana procedente de Europa: blanca, anglosajona y protestante. Fue un término acuñado por el escritor y sociólogo norteamericano E. Digby Baltzell (1915-1996) en los años sesenta para señalar, de modo peyorativo, a los miembros de este grupo étnico religioso, considerado como el más poderoso, privilegiado e influyente en Estados Unidos. Por extensión, también se utiliza para hacer referencia a toda persona blanca de clase media, descendiente de los primeros colonos, que cree en los valores tradicionales americanos. Coloquialmente, *wasp* significa «avispa».

Quiero hablarte de Radio Texas y el ritmo fuerte
Viene de los pantanos de Virginia
Fresco y lento, con dinero y decisión
Y un contragolpe corto y difícil de dominar

Algunos lo llaman celestial por su brillo
Otros, lo mezquino y triste del sueño del Oeste
Me gustan los amigos que he reunido en esta diminuta balsa
Hemos construido pirámides en honor de nuestra fuga
Esta es la tierra donde murió el faraón
Los negros en el bosque, brillantemente emplumados
Dicen: «¡Olvida la noche!
Vive con nosotros en bosques de azul celeste
Aquí en el perímetro no hay estrellas
Aquí estamos todos colgados, inmaculados»

Escucha esto, te hablaré de la angustia
Y de la pérdida de Dios
Te hablaré de la noche sin esperanza
Del escaso alimento que mi alma olvidó
Te hablaré de la doncella con alma de hierro forjado

Y te voy a decir esto: ninguna recompensa eterna
Nos perdonará por haber desperdiciado el alba

«The WASP (Texas Radio And The Big Beat)»
(«Los WASP [Radio Texas y el ritmo fuerte])

El nuevo material elaborado durante la semana de grabación del álbum incluía dos de los temas que, popularmente, estarían entre los más reconocidos de la discografía de los Doors –ambos de más de siete minutos de duración–, «Riders On The Storm» y «L. A. Woman». Musicalmente, destacaba la interpretación sinuosa del órgano de Manzarek, que se afianzaba en unas bases primorosamente jazzísticas –influido por John Coltrane– y refinados toques evocadores del californiano John Locke, de la banda Spirit –no confundir con el «padre del liberalismo», John Locke (1632–1704), cuya obra influyó enormemente en Voltaire, Rousseau y se reflejó en la Declaración de Independencia de Estados Unidos.

«L. A. Woman» era un poderoso tema epopéyico, un desesperado saludo a una ciudad que la civilización americana había convertido en un absurdo esquizoide, y con la que el poeta mantenía una obsesiva y turbia relación de amor y odio, fascinación y rebeldía. Los Ángeles se identificaba en la canción con una mujer:

Hace aproximadamente una hora que he llegado a la ciudad
Me he parado a ver por dónde soplaba el viento
Dónde podía encontrar a las chicas en sus bungalows de
Hollywood
¿Eres feliz, señorita, en la ciudad de la luz
O solo eres otro ángel perdido?
Ciudad de la noche, ciudad de la noche
Ciudad de la noche, ciudad de la noche

Mujer de Los Ángeles, mujer de Los Ángeles
Mujer de Los Ángeles, un domingo por la tarde
Conduciendo por los suburbios

Hasta tu blues blues blues
Hasta tu blues

Veo que tu pelo está ardiendo
Tus colinas son pasto de las llamas
Aunque digan que nunca te amé
Sabes que eso es mentira
Conduciendo por tu autopista
Vagando por tus callejones a medianoche
Polis en coches, bares de topless
Nunca vi a una mujer
Tan sola, tan sola
Tan sola, tan sola
Motel, dinero, asesinato, locura
Cambiemos la alegría en tristeza

Señor Mojo levantándose
Señor Mojo levantándose
Has de seguir levantándote
Levántate, levántate
Levántate, levántate

Mujer de Los Ángeles, mujer de Los Ángeles
Mujer de Los Ángeles, tú eres mi mujer
Mujer de Los Ángeles, mujer de Los Ángeles

«L. A. Woman» («Mujer de Los Ángeles»)

El verso «Señor Mojo levantándose», es un grito que invoca a uno de los personajes míticos más trascendentales de las leyendas negras, evocando los enlaces magnéticos que conectan de forma

mágica a Morrison con el mundo del blues, la civilización secreta y esotérica de la negritud. El *mojo* es un amuleto sexual, a menudo el miembro de un animal –la pata de un conejo–, que asegura a quien lo lleva un poder de seducción implacable. Y Morrison, evocando al «señor Mojo», exprime su atadura al pueblo esclavo.

Finalmente, otro de los temas más turbadores escritos por la mente de Morrison, «Riders On The Storm»: los cuatro jinetes del Apocalipsis haciendo su aparición en Los Ángeles, entre relinchos de alazanes y cielos desgarrados por rayos que brillan como espadas, con mortandad, y las fieras de la tierra. La Guerra, el Hambre, la Muerte y la Conquista. Es el último aviso. Demasiado tarde.

Jinetes en la tormenta
Jinetes en la tormenta
En esta casa nacimos
A este mundo fuimos arrojados
Como un perro sin hueso
Un actor de prestado
Jinetes en la tormenta

Hay un asesino en la carretera
Su cerebro se retuerce como un sapo
Coge unas largas vacaciones
Deja que jueguen tus hijos
Si coges a ese hombre en tu coche
La dulce familia morirá
Un asesino en la carretera

Chica, has de amar a tu hombre
Cógele de la mano
Y hazle entender
Que el mundo depende de ti
Y nuestra vida no tendrá fin
Has de amar a tu hombre

Jinetes en la tormenta
Jinetes en la tormenta
Jinetes en la tormenta

Hollywood, actores prestados, figurantes, extras, la gran industria cinematográfica americana realizando su más gigantesca superproducción: una película sin final, Los Ángeles, cruel, sangrienta, cementerio de panteones de zombis, muertos vivientes reclamando a los cielos un final digno y, sin embargo, todo se reduce al Apocalipsis rutinario, día tras día, la eterna monotonía, similar a los cientos de kilómetros que recorren Beverly Hills, Bel-Air, Santa Mónica, Hollywood, sin final. Y tú eres el actor protagonista, que nunca aparece en los créditos.

El misterioso «Hyacinth House» («La casa de Jacinto») era el último tema de nueva hornada cocida en el álbum, clave para entender el futuro de un Morrison que parecía tenerlo todo previsto:

¿Qué están haciendo en la casa de Jacinto?
¿Qué están haciendo en la casa de Jacinto
Para complacer hoy a los leones?

Necesito un flamante amigo nuevo que no me maree
Necesito un flamante amigo nuevo que no me moleste
Necesito a alguien que no me necesite
Veo que el cuarto de baño está despejado
Creo que hay alguien cerca
Estoy seguro de que alguien me está siguiendo

¿Por qué tiraste la sota de corazones?
¿Por qué tiraste la sota de corazones?
Era la única carta de la baraja
Que me quedaba por jugar

Y lo diré otra vez
Necesito un flamante amigo nuevo

Lo diré otra vez
Necesito un flamante amigo nuevo
Lo diré otra vez

Necesito un flamante amigo nuevo
El fin

«Hyacinth House» («La casa de Jacinto»)

Por supuesto, Jacinto es el joven héroe amante del dios Apolo en la mitología griega. Era un hermoso príncipe espartano que despertó la pasión amorosa de Tamiris –el primer hombre que cortejó a otro hombre–. El dios Apolo –que también amaba a Jacinto–, al oír a Tamiris jactarse de que podría superar a las mismas musas con su canto, informó a estas, quienes, en castigo por semejante osadía, privaron a Tamiris de la voz, la vista y la memoria para tañer la lira. Jim Morrison no volvería a cantar. Su silencio había sido sellado para siempre.

> No niego que me lo haya pasado bien en estos últimos cuatro años. He conocido a mucha gente interesante, y he visto cosas en un corto espacio de tiempo, cosas que no habría conocido en veinte años de vida normal. Pero, si tuviera que volver a empezar, creo que escogería el «viaje tranquilo», demostrativo del artista que trabaja duro en su propio jardín.

El álbum *L. A. Woman* era la apoteosis final de los Doors. Además, era la última página del contrato con Elektra, pero, más allá de cualquier imaginable previsión futura, Morrison había tomado una decisión definitiva, incluso antes de que se publicara el disco. Ya no quería tener nada que ver con los Doors, ni con el rock. Por lo menos, eso es lo que creía. Había cerrado la puerta.

FIN

El 8 de diciembre de 1970 Morrison cumplía veintisiete años –ese mismo día, diez años después, John Lennon era asesinado; a veces los astros son caprichosos–. Jim entró en el estudio de grabación Village Recorders, dirigido por John Haeny y, durante cuatro horas nocturnas de borrachera, leyó una serie de poemas que integrarían el libro *An American Prayer (Una oración americana)*, una especie de serena y misteriosa invocación a las fuerzas de la vida:

¿Conoces el cálido progreso
bajo las estrellas?

¿Sabes que existimos?

¿Has olvidado las llaves
del reino?

¿Has nacido ya
y estás vivo?

Reinventemos los dioses, todos los mitos
de las eras

Celebremos los símbolos de los profundos bosques ancianos

(¿Has olvidado las lecciones
de la antigua guerra?)

Necesitamos grandes cópulas doradas

Los padres se ríen a carcajadas en los árboles
de los bosques

Nuestra madre está muerta en el mar

¿Sabías que plácidos almirantes
nos llevan a las masacres

Y que gordos y lentos generales se vuelven
obscenos con la sangre joven?

¿Sabías que la tele nos gobierna?

La luna es un animal de sangre seca

Bandas de guerrilleros lían porros
en el edificio contiguo de verdes parras
amontonándolos para la guerra contra pastores
inocentes que caen muertos

Oh, gran creador del ser

Concédenos una hora más
para realizar nuestro arte
y perfeccionar nuestras vidas

Las mariposas nocturnas y los ateos son divinos
y moribundos por partida doble

Vivimos, morimos
Y la muerte no acaba con ello

Seguimos viajando hacia la pesadilla

Pégate a la vida
Nuestra flor apasionada

Pégate a los coños y las pollas
del desespero

La gonorrea
nos da nuestra última visión

La ingle de Colón
se llenó de muerte verde

(Toqué su muslo
y la muerte sonrió)

Nos hemos reunido en este antiguo
y loco teatro
para propagar nuestra codicia por la vida
y huir de la hormigueante sabiduría
de las calles

Los graneros asaltados

Las ventanas custodiadas

Y solo queda uno entre todos

Para bailar y salvarnos

Con la divina burla
de las palabras

La música aviva el genio

((Cuando se permite que los asesinos

del verdadero rey anden sueltos
1.000 magos se levantan
en la tierra)

¿Dónde están las fiestas
que nos prometieron?

¿Dónde está la viña?
El nuevo vino
(muriendo en la parra)

burla permanente

danos una hora para la magia

Nosotros los del guante purpúreo

Nosotros los del vuelo del estornino
y la hora del terciopelo

Nosotros los de la estirpe del placer árabe

Nosotros los de la cúpula solar y la noche

Danos una fe

Para creer

Una noche de codicia

Danos confianza en la noche

Danos un rico mandala

de cien colores
para mí y para ti
y para tu casa
de cojines sedosos
una cabeza, sabiduría

y una cama

Turbio decreto

La burla permanente
te reclama

Creíamos
en los buenos tiempos antiguos

Todavía les damos la bienvenida
de pequeñas maneras

Las cosas de la bondad
y la frente antideportiva
olvidan y consienten

¿Sabías que la libertad existe
en un libro escolar?

¿Sabías que los locos
dirigen nuestra prisión?

Estamos en una jaula, en un calabozo

Estamos en un torbellino
blanco, libre y protestante

Estamos encaramados de cabeza
al borde del aburrimiento

Anhelamos la muerte
en el extremo de una vela

Pretendemos algo
que ya nos ha encontrado

Estoy harto de dudas

Vivo en la luz de cierto sur

Crueles ataduras

Los criados tienen el poder
Hombres perro y sus malvadas mujeres
cubren con miserables mantas
a nuestros marineros

Estoy harto de rostros ariscos

que me clavan la mirada desde la Torre
de la Tele. Quiero rosas en
la enramada de mi jardín, ¿vale?

Bebés de la realeza, rubíes
deben reemplazar ahora a los abortados

Extranjeros en el barro

Estos mutantes, alimento sanguíneo
para la planta arada

Esperan llevarnos
al jardín despedazado

¿Sabes lo pálida y desenfrenadamente excitada
que llega la muerte a una hora extraña

sin ser anunciada, imprevista
como una espantosa invitada demasiado simpática que
te has llevado a la cama?

La muerte hace ángeles de todos nosotros
y nos da alas
donde teníamos hombros
suaves como las garras de
un cuervo

Basta de dinero, basta de disfraces

Sin duda este otro reino parece el mejor
hasta que su otra mandíbula revela el incesto
y holgada obediencia a una ley vegetal

No iré

Prefiero una fiesta de amigos
a la familia gigante

Una oración americana fue publicada en formato discográfico en un álbum homónimo (Elektra, 1978), con música de los Doors, acompañados por Bob Glaub y Jerry Scheff –bajo–, Reinol Andino –percusión– y Arthur Barrow –sintetizador–, y producción de Paul Rothchild y Bruce Botnick. Contó con la contribución de un gran despliegue de ingenieros de sonido: Babe Hill, Frank Lisciandro, Paul Black, Fritz Richmond, Paul Ferrara, John Weaver, Cheech D'Amico y Ron Garrett.

Exultante por la lectura, Morrison accedió a actuar en Dallas y Nueva Orleans, consciente de que serían sus últimos conciertos. Dallas fue un triunfo. Estrenaron «Riders On The Storm» ante seis mil personas entregadas. En el camerino, los Doors brindaban por la exitosa reunión. Pero Nueva Orleans fue una tragedia. Aquello fue el final: «Todos los que estábamos allí lo vimos –explicaría Manzarek–. Hacia la mitad del concierto, Jim perdió toda la energía. Se colgó del micrófono y se fue. Podías ver perfectamente cómo la energía lo abandonaba. Se había quedado seco». Como queriendo desafiar a su propia debilidad, Morrison cogió el pie del micro y empezó a golpearlo contra el escenario, una y otra vez,

hasta que al final se oyó el sonido de la madera astillándose. Tiró el pie del micro al público, se giró, se desplomó como un saco sobre la tarima de la batería de Desmore y se quedó allí sentado, inmóvil, definitivo. Fue el último concierto de los Doors.

Morrison llegó a París el 10 de marzo. Pamela lo estaba esperando en el Hôtel Georges V. Era una nueva vida. Parecían unos recién casados. La fantasía de Pamela hecha realidad. Habían alquilado un piso amplio y soleado en la calle Beautreillis, 17-19 de Le Marais, un antiguo y distinguido barrio residencial cerca de la plaza de la Bastilla. Después de pasear por París y disfrutar de un idílico relajo, la pareja alquiló un coche y se fue a España. Pasaron por Madrid –Museo del Prado– y Granada –la Alhambra–. Siguieron hasta Tánger, Casablanca, Marrakech, y, tras varias semanas, regresaron a París. Jim había empezado a componer una sinfonía, y escribía una especie de mosaico literario que se publicaría con el título de *Wilderness (Tierra virgen)*, salpicado de prosa poética, fragmentos de obras de teatro y diálogos, historias, aforismos, epigramas, notas, ensayos y, por supuesto, poemas escritos entre 1966-1971:

Creo que fui una vez
Creo que fuimos

Tu leche es mi vino
Mi seda es tu brillo

(Para Pamela Susan)

¿Que por qué bebo?
Para escribir poesía

A veces, cuando la cosa ya ha dado todo de sí
Y todo lo horrible se repliega

En un profundo sueño
Hay un despertar

Y lo que queda es la verdad.
Destroza el cuerpo
Y el espíritu se hace más fuerte.

Perdóname, padre, porque sé
Lo que hago

Quiero oír el último poema
Del último poeta

Una noche de borrachera, Morrison conoció al periodista de la revista musical francesa *Best* –después escribiría para *Rock & Folk*– Hervé Muller, y a su compañera, Yvonne Fuka, que trabajaba como directora artística en la misma revista. Morrison le confesó: «Estoy harto de todo. La gente me considera una estrella de rock y ya no quiero saber nada de eso. No lo soporto más. Tengo veintisiete años. Son demasiados para ser cantante de rock'n'roll. Ya no tiene sentido. Me gustaría que la gente no me reconociera». «¿Y los otros miembros del grupo?», le preguntó Hervé. «No sé. No estoy en contacto con ellos –respondió Jim–. Pero creo que van a continuar. Es una manera bastante fácil de ganar mucho dinero. Sé que Robby quiere hacer un disco propio como guitarrista, además de otros proyectos con John [Densmore], algún tipo de producción. Hace un par de años produjeron a la banda The Comfortable Chair» (1968); Ray Manzarek, por su parte, publicaría dos discos en solitario en el sello Mercury, coproduciría con Philip Glass la adaptación rock de la obra de origen goliardo *Carmina Burana* (1983), daría conciertos junto a Iggy Pop, y produciría los cuatro primeros discos (1980-1984) de la banda californiana de punk X. En 1971, los Doors, sin Morrison, publicarían el LP *Other Voices*, y, en 1972, *Full Circles*, este último con la colaboración del bajista Leland Sklar –James Taylor, Carole King, Jackson Browne– en los temas «Hardwood Floor», «It Slipped My Mind» y «The Mosquito», escrito por Krieger y editado en *single*. El álbum fue grabado por el mítico ingeniero de sonido Henry Lewy –Joni Mitchell, Neil Young, Leonard Cohen, Van Morrison, Jennifer

Warnes.

Soy un guía del laberinto
Ven a verme
Al hotel verde
Habitación 32
Estaré a partir de las 9.30 de la noche

Te enseñaré a la chica del gueto
Te enseñaré el pozo ardiendo
Te enseñaré gente rara
Obsesionada, como animales,
Al borde de la evolución

Teme a los señores que son
Un secreto entre nosotros

¿Por qué el deseo de muerte?

Un papel limpio o una pura
Pared blanca. Una falsa
Línea, una raya, una falta.
Imborrable. Tan oculta
Por otro millón de trazos
Añadidos, la mezclan,
La cubren.

Pero la raya original
Permanece, escrita
En sangre dorada, brillante

Deseo de una vida perfecta

A continuación, Jim y Pamela se fueron a Ajaccio –el mayor puerto de la isla de Córcega, donde nació Napoleón–. A su regreso

a París, Jim, Pamela, Yvonne y Hervé fueron al Théâtre de la Musique para ver la obra del autor vanguardista texano Bob Wilson, *Le regard du sourd (La mirada del sordo)*. «Con su simbolismo freudiano y su fascinante puesta en escena de cuadro surrealista en movimiento –explicaría Muller–, la obra entusiasmó a Jim. Seguíamos hablando sobre ella cuando entramos en el Rosebud, cerca del bulevar Montparnasse. El lugar estaba lleno hasta los topes, y varias personas reconocieron a Jim, que se puso un poco nervioso. Al final, aterrizamos en La Coupole, templo del esnobismo, donde vi lo inaccesible que era Jim en su soledad de *rock star*. Ya de madrugada, dejé a Jim y a su amigo Alan [Ronay] en la Place des Vosges. Fue la última vez que vi a Jim.»

Mientras tanto, en Los Ángeles, los Doors habían abandonado oficialmente Elektra y negociaban con Atlantic y Columbia por unas sumas de dinero astronómicas. El álbum *L. A. Woman* y el *single* «Love Her Madly» eran éxitos absolutos –el *single* alcanzaba el número 11; el LP, el número 9–, y los Doors estaban preparando nuevo material mientras esperaban el regreso de su cantante. Jim llamó a Densmore, y este le comentó lo maravillosas que eran las reseñas que el disco estaba cosechando, a lo que Jim replicó: «Si les ha gustado esto, espera a que escuchen lo que tengo pensado para el próximo».

Morrison tenía un aspecto más saludable. Había adelgazado un poco y no llevaba barba. Pamela había conseguido que se vistiera de un modo más formal. Además, Jim parecía estar dando algunos pasos para resolver sus viejos demonios conflictivos. Había ido a París con el firme propósito de escribir, alcanzar un reconocimiento como poeta *per se*, aunque sin abandonar sus otros campos de acción: la música, el cine y el teatro. Se veía con sus amigos de la *nouvelle vague* Agnès Varda y Jacques Demy, y tenía varias propuestas para trabajar en el cine: una versión cinematográfica de la novela de Norman Mailer *Why Are We In Vietnam? (¿Por qué fuimos a Vietnam?)*. Jim admiraba a Mailer –cofundador, junto a Dan Wolf y Ed Fancher, del periódico político *The Village Voice* en 1955–, su ficción literaria y su activismo socialista, e incluso se había sentido tentado a participar en su

campaña electoral –simbólica– como candidato a la alcaldía de Nueva York en 1969. A Morrison también le habían ofrecido el papel protagonista de la adaptación musical de la obra de Shakespeare *Otelo*, titulada *Catch My Soul*, que había sido estrenada en Los Ángeles con Jerry Lee Lewis en el papel de Yago. Ahora, para el nuevo estreno, contaban con Joe Frazier, y, entre Tina Turner, Melanie y Marianne Faithfull, debían elegir cuál de ellas haría el papel de Desdémona.

–Voy a rechazar la obra –dijo Jim a Pamela–, y tampoco creo que haga la película, porque me quitaría mucho tiempo que necesito para escribir.

La infinita búsqueda una vigilia
De atalayas y fortalezas
Contra el mar y el tiempo
¿Han vencido? Quizá
Aún permanecen y en
Sus silenciosas habitaciones siguen vagando
Las almas de los muertos
Sin perder de vista a los vivos
No tardaremos en reunirnos con ellos
No tardaremos en cruzar
Las paredes del tiempo. Nada
Añoraremos
Más que unos a otros

Era el primer día de julio y el calor en París era infernal. Jim no tenía un buen día. De hecho, había vuelto a caer en un abismo de terrible desánimo. Llevaba mucho tiempo bebiendo y ahora intentaba dejarlo de una vez por todas. Estaba hundido en la silla frente a la mesa del comedor, esperando que le llegara la inspiración para escribir algo que hiciera honor a su fama, pero la musa no aparecía. Alan Ronay –que se había instalado en el apartamento de Jim y Pamela– no le había visto nunca tan deprimido, y Pamela estaba asustada. Se turnaban para distraerle, pero sin éxito. Finalmente, el viernes por la noche –2 de julio–,

Alan consiguió que los tres salieran a cenar a una terraza cerca del piso. Pero Jim no quería que nadie cargara con su depresión, y permaneció callado durante toda la cena.

Unas horas después, Morrison envió un telegrama a Jonathan Dolger –su editor en Simon & Schuster–, para plantear un cambio en la portada de la edición en rústica de *Los señores y Las nuevas criaturas* –se habían vendido quince mil copias en tapa dura–. Quería sustituir la foto del «joven león» de Joel Brodsky por una imagen más poética –en la que aparecía con barba–, tomada por Edmund Teske. Después, acompañó a Pamela a casa, y se fue solo a ver una película.

Adónde fue Jim después del cine, o si llegó a ir al cine, son meras especulaciones. Las diferentes versiones de esa noche están llenas de contradicciones. Algunos dicen que se fue al club Rock'n'Roll Circus, donde pilló algo de heroína y se chutó una sobredosis en el lavabo del club –lo cual es poco probable dado que Morrison nunca se pinchaba debido a su miedo a las agujas, aunque esnifaba caballo y solía pillar heroína para Pamela–, y que, ya cadáver, lo sacaron por la puerta trasera y lo dejaron en su piso, dentro de la bañera. Otro supuesto fue que Jim dejó a Alan y a Pamela en el piso y se fue directamente al aeropuerto, donde le vieron subir a un avión, con rumbo desconocido. O quizá fuera a ver la película y después volviese al piso, donde se sintió indispuesto y le dijo a Pamela que iba a darse un baño. Esta es la versión más extendida. Según Hervé Muller: «Pam y Jim tenían la intención de instalarse en Francia. Pam me había dicho que querían comprar una iglesia vieja, que no costara más de cien mil dólares, y hacer de ella una casa. Pero, en los últimos días, Jim tenía problemas respiratorios y había llegado a toser sangre, de modo que visitó a un médico. Aquella noche se había despertado con los mismos síntomas. Una vez que le pasó la crisis, le dijo a Pam que se iba a tomar un baño caliente, y Pam se volvió a dormir. Cuando se despertó y fue al cuarto de baño, encontró a Jim muerto en la bañera con una media sonrisa en los labios». Pero, pasara lo que pasara aquel viernes por la noche, lo cierto es que el lunes, 5 de julio, empezaron a circular rumores de que Jim había

muerto.

En su libro *Una autobiografía* (1994), Marianne Faithfull lo explica así:

> De pronto, un día estaba en París con Jean de Breteuil. Era un tío horrible, alguien que había salido a rastras de debajo de una piedra. Le había conocido en casa de Talitha Getty, la esposa de Jean Paul Getty II. Al final, ella murió de una sobredosis. Era la primera persona de mi vieja vida a quien veía. Casualmente, Jean de Breteuil estaba allí. Era el amante de Talitha, pero fui yo quien se acostó con él. Lo que me gustaba de Jean era que tenía un ojo amarillo y otro verde. Y mucha droga. Todo era drogas y sexo. En la escala de evolución, estaba un poco más arriba que Spanish Tony –asistente de Keith Richards–. Breteuil era muy francés y muy social. Estaba conmigo solo porque yo había estado liada con Mick Jagger. De esa manera franchute tan particular, vivía obsesionado con todo eso. Para él, yo era «muy del tipo rock'n'roll». Y, aunque yo conocía muy bien a los de esa especie, ya he dicho que tenía mucha droga.
>
> Estábamos en L'Hôtel, cuando recibió una llamada de Pamela Morrison, y tuvo que irse inmediatamente.
>
> –Jean, escúchame –le dije–. Tengo que conocer a Jim Morrison.
>
> –No es posible, nena. Ahora no mola, ¿vale?
>
> –¡Eres un imbécil y un jodido pedante!
>
> –Ahora no. Ya te lo explicaré después, ¿vale? Vuelvo enseguida.
>
> Cerró la puerta de golpe.
>
> Pero no volvió enseguida. Volvió de madrugada en un estado muy agitado y me despertó. Yo estaba atiborrada de tuinales. Entonces, sin ninguna razón aparente, empezó a pegarme. Yo sabía que los hombres suelen ponerse violentos (de manera no intencionada) cuando toman heroína, pero, siendo la víctima, mi reacción natural fue pensar que debía de haber hecho algo mal para que me pegara. Quizá en otra vida.
>
> Encendí un cigarro y le pregunté:
>
> –¿Así que te lo has pasado bien? ¿No piensas decirme por qué estás de tan buen humor?
>
> –Haz las maletas.
>
> –¿Vamos a alguna parte?
>
> –A Marruecos.
>
> –Muy divertido. Acabamos de llegar.
>
> –Quiero que conozcas a mi madre. ¡Date prisa!
>
> –¡Ah, oh...! ¿Qué ha pasado?
>
> –¡Cállate, maldita sea!
>
> –¡Oh, mierda!

–Sí. Es jodido.

Temía por su vida: Jim Morrison había muerto de una sobredosis y él le había pasado el caballo. Jean se consideraba el camello de las estrellas. Pero un camello de poca monta, con un problemón encima. Era muy joven. Si hubiera vivido, quizá se hubiese convertido en un ser humano.

Más tarde, leí en una revista que se suponía que yo había estado en la habitación de Morrison cuando echaron abajo la puerta del cuarto de baño y encontraron su cuerpo flotando en la bañera con el gran morado a la altura del corazón. O, privilegiadamente, que yo le había dado el «golpe de gracia». Pero, jamás he chutado a nadie en mi vida. Solo aprendí a chutarme «sola» en los últimos meses de mi adicción. Supongo que es mi papel en la mitología. Hermana Morfina.

Necesito un flamante amigo que no me moleste
Necesito a alguien que no me necesite
Veo que el cuarto de baño está despejado
Creo que hay alguien cerca
Estoy seguro de que alguien me sigue

Lo diré otra vez
Necesito un flamante amigo
Lo diré otra vez
Necesito un flamante amigo
El fin

«Hyacinth House» («La casa de Jacinto»)

¿Acaso no se podía esperar de Jim todo, lo más imprevisible? Soy un pescador que vive en una cabaña junto al mar. Las olas son fantasmas del pasado que exhalan su último suspiro en la playa, a mis pies. Es mi película. Mi historia. Sigo escribiendo... bajo el nombre de... No lo revelaré.

Como una antorcha batiéndose en la noche más sombría durante los cinco años de su reinado (1966-1971), Morrison había tenido que soportar el análisis de cada uno de sus gestos, siendo perseguido, acorralado, disecado, exhumado y, finalmente, juzgado

por el orden establecido, para ser crucificado. Pero, esta vez, no habría autopsia. ¿Quién sabe si no resucitaría de entre los muertos? La jugada, por lo menos, le habría librado de pasar unos cuantos meses en la cárcel. ¿Quién puede imaginarse a Morrison en semejante situación? Imposible. Huyó.

El lunes, los periódicos de Londres empezaron a llamar a las oficinas de Elektra en Inglaterra. Allí nadie pudo verificar que Jim estuviese vivo. La prensa se había enterado de que lo habían encontrado muerto en su piso de París. ¿Cómo había empezado el rumor? ¿Era cierto esta vez? Clive Selwood, que dirigía la oficina inglesa de Elektra, llamó a la oficina francesa para verificar la noticia. En Elektra Francia ni siquiera sabían que Jim estuviese en el país. Entonces, Clive llamó a la embajada norteamericana y a la policía de París. Ambas oficinas negaron cualquier conocimiento sobre la muerte de un norteamericano llamado Jim Morrison.

Clive decidió olvidar el asunto; probablemente se tratara de otra falsa alarma. Casi se había convencido, cuando dos de los semanarios musicales más importantes de Inglaterra le llamaron casi a la vez. Clive les contó lo poco que sabía. Entonces decidió llamar a Bill Siddons –mánager de los Doors– a Los Ángeles. A causa de la diferencia horaria, la llamada despertó a Bill.

–Bill –dijo–, no tengo ninguna prueba que lo confirme, pero nos están llegando rumores de que Jim ha muerto.

Bill casi se echó a reír.

–Por favor, Clive.

Le dijo que se volvía a la cama. Pero, al no poder conciliar el sueño, decidió llamar a Morrison. Pamela se puso al teléfono y le dijo a Bill que sería mejor que acudiese inmediatamente –como si viviera a la vuelta de la esquina–. Pamela no estaba precisamente loca por Siddons, pero sabía que podría ocuparse de todo. Bill llamó al aeropuerto para reservar billetes en el primer vuelo a París. Después, llamó a Ray y lo despertó.

–Escucha, Ray, es *posible* que Jim haya muerto. No sé si esta vez será verdad o no. Acabo de hablar con Pam, y no me ha querido decir nada. Quiere que vaya ya. Voy a comprobarlo personalmente.

–Dios mío –murmuró Ray–. Bueno, ve e infórmanos en cuanto sepas algo.

Bill aseguró a Ray que así lo haría, y le pidió que llamara a los demás, pero, sobre todo, les dijera que quizá no fuese más que otra falsa alarma.

–Salgo en el próximo vuelo –dijo Siddons.

–Oh, Bill –añadió Ray–. No quiero parecer morboso, pero asegúrate, por favor.

–¿Que me asegure de qué, Ray?

–No lo sé, tío, pero *asegúrate.*

Siddons llegó a París el martes, 6 de julio. En el piso se encontró con Pamela, un ataúd cerrado y un certificado de defunción firmado por un tal doctor Max Vassille –de dudosa profesionalidad–, con varios errores escritos en el certificado. Los arreglos para el funeral se realizaron rápidamente en secreto. El 7 de julio, Pamela presentó el certificado de defunción en la embajada de Estados Unidos, identificando a Jim como James Douglas Morrison, cantante. Dijo que no tenía ningún familiar vivo. Según el informe médico, la causa oficial de la muerte había sido un ataque al corazón.

INFORME MÉDICO OFICIAL

El abajo firmante, Max Vassille, médico presencial, doctor en Medicina de la Facultad de París, con domicilio en París, calle del Renard 31, requerido por el señor Berry Robert, comisario de policía de L'Arsenal, oficial de la Policía Judicial, actuando en nombre del señor procurador de la República, conforme al artículo 74 del Código de Procedimiento Penal, habiendo hecho juramento previamente de dar mi parecer en honor y conciencia, me presenté el 3 de julio de 1971 a las 18 horas en el número 17 de la calle Beautreillis, escalera A, tercer piso derecha, con el fin de examinar el cuerpo identificado por la investigación judicial como el de Morrison, James, de 28 años [sic].

Constato:

Que el cuerpo, a simple vista, no presenta livideces cadavéricas habituales, ningún indicio sugestivo de traumatismo o lesión. Un poco de sangre a nivel de los orificios nasales. La evolución del estado de salud del Sr. Morrison, tal y como nos ha relatado un amigo presente en el lugar de los hechos, se puede resumir de la siguiente manera: el Sr. Morrison se quejaba desde hacía varias semanas de dolores precordiales con disneas de esfuerzo, tratándose manifiestamente de trastornos coronarios, quizá agravados por el abuso de bebidas alcohólicas. Se puede pensar que por un cambio de temperatura exterior seguido de un b... Estos trastornos se agravaron bruscamente, dando lugar al clásico infarto de miocardio, causa de muerte súbita.

Según el examen, concluyo:

Que la muerte ha sido causada por un paro cardíaco (muerte natural).

París, 3 de julio 1971

INFORME DE FALLECIMIENTO DE UN CIUDADANO AMERICANO

Embajada americana, París, Francia, 11 de agosto de 1971.

Nombre completo: James Douglas Morrison.

Ocupación: cantante.

Fecha y lugar de nacimiento: 8 de diciembre de 1943 en Clearwater, Florida.

Fecha de defunción: 3 de julio de 1971 a las 5.00 h de la madrugada.

Edad: 27 años.

Lugar del fallecimiento: calle Beautreillis, 17, París 4, Francia.

Causa de la muerte: fallo cardíaco.

Certificado por el doctor Max Vassille, calle Renard 31,

París, Francia.

Lugar donde reposan los restos: enterrado en el cementerio Père Lachaise, división 16, París, Francia, el 7 de julio de 1971.

Ley local de exhumación: puede ser exhumado en cualquier momento a petición de sus familiares más próximos o representantes legales. Ver el decreto ley del 31 de diciembre de 1941, Boletín Oficial *del 26-27 de enero de 1942, página 378.*

Disposición de efectos personales: a la custodia de Pamela Courson, amiga.

Persona o responsable oficial para la custodia de efectos en lo sucesivo: contraalmirante George S. Morrison, padre.

Copia de este informe enviada a: contraalmirante George S. Morrison, jefe naval de Operaciones, padre.

Fecha de envío: 11 de agosto de 1971.

Apartamento 3B, habitación 4E 552, Pentágono, Washington, D. C. 20350.

Viajero residente en el extranjero con: señorita Pamela Courson, amiga.

Calle Beautreillis, 17, 75, París 4, Francia.

Otros familiares conocidos: ninguno.

Notas: pasaporte estadounidense número J 90083, emitido en Los Ángeles, California, el 7 de agosto de 1968, anulado y devuelto al padre.

Archivo del certificado de fecha y lugar del fallecimiento en Francia: 3 de julio de 1971 en el Ayuntamiento de París 4, Francia.

Firmado:

MARY ANN MEYSENBURG
VICECÓNSUL DE ESTADOS UNIDOS DE AMÉRICA

El miércoles por la tarde, el ataúd fue enterrado en Père Lachaise –un cementerio que Jim había visitado recientemente para ver las tumbas de otros rebeldes y soberbios artistas: Apollinaire, Édith Piaf, Oscar Wilde, Balzac, Isadora Duncan, Bizet,

Chopin–. Y ahora, junto a ellos, la de Morrison, cuyo deseo de anonimato le había conducido finalmente bajo tierra, sin que nadie, absolutamente nadie, hubiera visto su cadáver, excepto Pamela. Pero, cuál sería la razón por la que Pamela decidió cerrar el ataúd para que el cadáver de Morrison no fuera visto por otras personas, sigue siendo un absoluto misterio. ¿Qué señales revelaba el cadáver que fuera preferible no ver? ¿Acaso Jimi Hendrix y Janis Joplin no habían muerto por una sobredosis? ¿Qué vergüenza había en aceptar que Morrison hubiera muerto por la misma causa?

Cinco personas asistieron al entierro: Pamela Courson, Bill Siddons, Alan Ronay, Agnès Varda y Robin Wertle –secretaria de Morrison en París–. Tiraron flores sobre la tumba y le dijeron adiós. En el epitafio de su lápida se leería: «Según su propio *daimon*». *Daimon* es un término originario de la antigua Grecia referido a un dios menor o espíritu guía; los *daimons* eran vistos como las almas de los hombres que actuaban como deidades tutelares. Una traducción más convencional sería: «Fiel a su propio espíritu». Los padres de Jim no quisieron hacerse cargo del cadáver.

Bill ayudó a Pamela a empaquetar sus cosas, y el jueves volvieron a Los Ángeles, donde Bill anunció lo poco que se sabía. Pamela, al parecer, estaba conmocionada, y quería descansar. En el testamento de Morrison, Pamela constaba como su única heredera –Pamela falleció de una sobredosis de heroína en 1974, también, como Morrison, a la edad de veintisiete años–. Morrison había dedicado sus tres poemarios –*The Lords & The New Creatures* y su obra póstuma, *Wilderness*– a Pamela Susan. Jim Morrison había fallecido el mismo día que Brian Jones –dos años después–, y varios meses después que Jimi Hendrix y Janis Joplin. Los cuatro tenían veintisiete años. Igual que el gran *bluesman* Robert Johnson (1911-1938), igual que Kurt Cobain (1967-1994), igual que Amy Winehouse (1983-2011).

> Uno puede sentarse a horcajadas en la valla que separa la vida de la muerte, el aquí del allá, pero solo durante un tiempo –escribiría Danny Sugerman en el libro *Nadie sale vivo de aquí*–. Jim lo hizo,

animándonos desesperadamente a que le acompañásemos. Por desgracia, Jim parecía necesitarnos más de lo que nosotros le necesitábamos a él. Evidentemente, no estábamos preparados para ir adonde quería llevarnos. Queríamos mirarle y queríamos seguirle, pero no lo hicimos. No pudimos. Y Jim no pudo detenerse. De modo que se marchó solo, sin nosotros.

Pero Jim no quería ayuda. Solo quería ayudar. Yo no creo que Morrison hubiese estado nunca metido en el «viaje de la muerte», como tantos escritores proclamaron. Creo que el viaje de Jim era sobre la vida. No la vida temporal, sino la felicidad eterna. Si tenía que matarse para llegar hasta allí, o incluso para avanzar un milímetro hacia su destino, no le importaba. Si al final de su vida hubo un poco de tristeza, frustración y depresión, ese sentimiento estuvo acompañado por la esperanza y la conciencia serena de saber que casi había llegado a casa. Como lord, como visionario, Jim Morrison sabía más.

No importa cómo muriese. Tampoco importa demasiado que nos dejase tan joven. Lo único que importa es que Jim vivió, y que vivió con la meta que el nacimiento propone: descubrirse a sí mismo y a su propio potencial. Y él lo hizo. Su corta vida habla con claridad. Nunca habrá nadie como él.

Muchos años más tarde, la gente todavía se pregunta: ¿está *realmente* muerto Jim Morrison? Y *¿cómo* murió?

BIBLIOGRAFÍA

Morrison, Jim, *Seigneurs et nouvelles créatures*. Christian Bourgois Editeur, 1976. Trad. Yves Buin et Richelle Dassin.

–, *Une prière americain et autres écrits*. Christian Bourgois Editeur, 1978. Trad. Hervé Muller.

–, *Canciones*. Fundamentos-Espiral, 1984. Trad. Alberto Manzano.

–, *Los señores/Las nuevas criaturas*. Fundamentos-Espiral, 1988. Trad. Alberto Manzano.

–, *The American Night*. Villard Publishing, 1991.

–, *Desierto*. Fundamentos-Espiral, 1993. Trad. Alberto Manzano.

–, *Una plegaria americana y otros poemas*. Plaza y Janés, 1998. Trad. Ana María Moix.

Alessandrini, Marjorie, «Presse-Livres», Rock & Folk, n.º 178, noviembre de 1981.

Bell, Max, «Weird», *New Musical Express*, 4 de octubre de 1975.

Bianciotto, Jordi, «El culto al Rey Lagarto», *El Periódico de la Semana*, 7 de julio de 1996.

Butler, Patricia, *Angels Dance And Angels Die: The Tragic Romance Of Pamela And Jim Morrison*. Omnibus Press, 2010.

Casabella, Jordi, «Morrison Forever», *El Periódico de Cataluña*, 7 de julio de 1996.

Davis, Stephen, *Jim Morrison: Life, Death, Legend*, Gotham Books, 2004.

De Segarra, Joan, «Come On Baby Light My Fire», *El País Cataluña*, 7 de julio de 1996.

DiMartino, David, «Dead Cat Bounce», *Mojo,* n.º 94, septiembre de 2001.

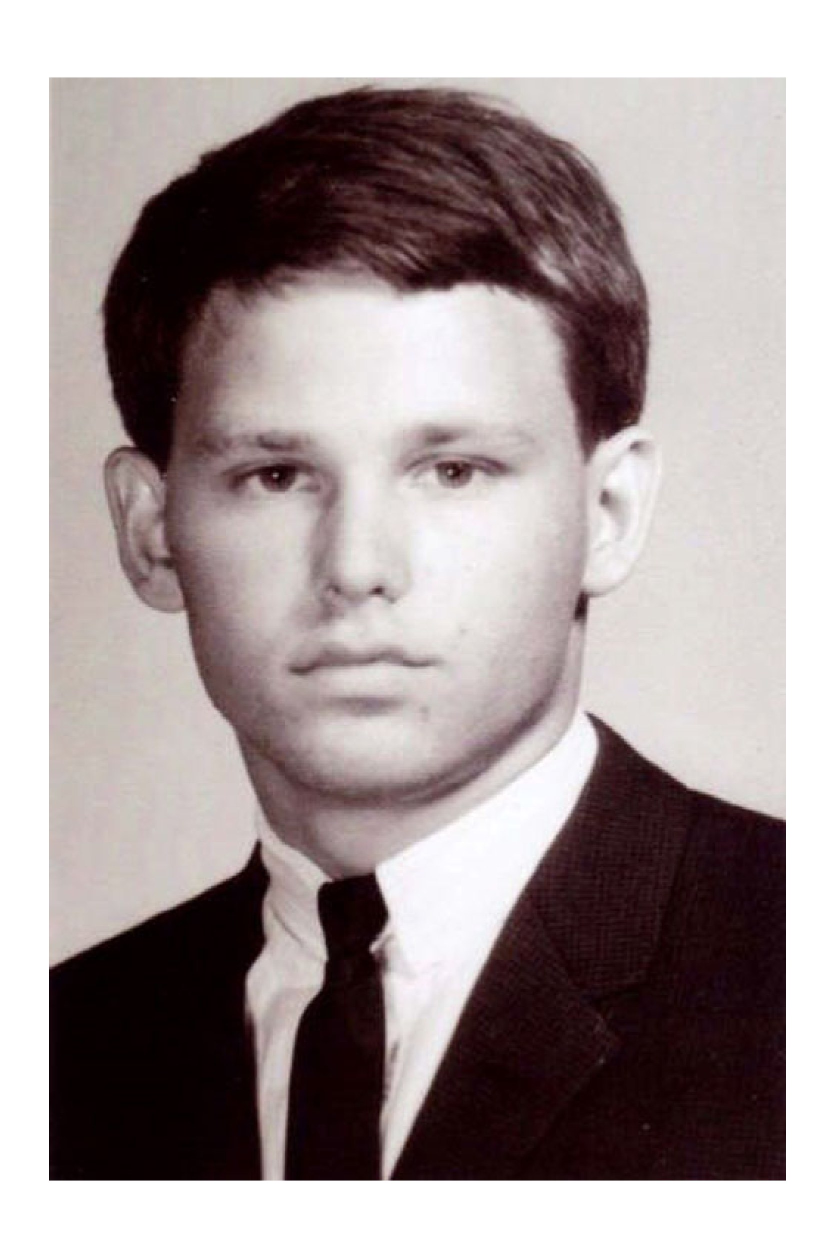
Faithfull, Marianne, *Una autobiografía*. Celeste, 1995. Trad. Alberto Manzano.

Farren, Mick, «The Hunting Of The Lizard King», *New Musical*

Express, 4 de octubre de 1975.
Formentor, Mingus B., «El mito hecho maldito», *La Vanguardia*, 24 de abril de 1991.
Fowlie, Wallace, *The Rebel Poet: Rimbaud and Jim Morrison.* Duke University Press, 1993.
Goldstein, Richard, «Pop Eye», *The Village Voice*, 1967.
—, «The Doors Open Wide», *New York Magazine*, 1967.
Hogan, Peter, *The Doors*, Omnibus Press, 1994.
Hopkins, Jerry, *The Lizard King: The Essential Jim Morrison*. Plexus, 1992.
Hopkins, Jerry/Sugerman, Danny, *De aquí nadie sale vivo*. Celeste, 1996. Trad. Alberto Manzano.
Ingham, Kurt, «The Lost Writings Of Jim Morrison», *Rolling Stone*, 6 de octubre de 1988.
Kenneally, Patricia, *Strange Days.* Plume, 1993.
Lisciandro, Frank, *An Hour For Magic.* Putnam, 1982.
Mahoney, Lawrence, «Morrison And Miami: Beginning Of The End», *The Miami Herald*, 1969.
Manrique, Diego A., «The Doors». *El País*, 27 de diciembre de 1997.
Manzarek, Ray, *Light My Fire: My Life With The Doors*. Putman, 1998.
Marcus, Greil, *The Doors: A Lifetime Of Listening To Five Mean Years*. Public Affairs, 2011.
Muller, Hervé, *Jim Morrison: Au delà des Doors*. Albin Michel/Rock & Folk, 1978.
Ramos, Rafael, «Oliver Stone, cronista de los años sesenta y biógrafo de Jim Morrison», *La Vanguardia*, 24 de abril de 1991.
Riordan, James, *Break On Through: The Life And Death Of Jim Morrison*. Quill, 1991.
Seymour, Bob, *The End.* Omnibus Press, 1990.
Sugerman, Danny, *The Doors: The Complete Lyrics*. Delta, 1992.
—, *The Doors: The Illustrated History*, Omnibus Press, 1983.
Szekely, Susan, «Teen Talk», *New York Post*, 1967.
Talbert, Bob, «L. A. Woman: The Doors», *Detroit Free Press*, 1971.
Thompson, Dave, «Death On The Instalment Plan», *Mojo,* n.º 94, septiembre de 2001.

Varenne, Jean-Michel, *Les poètes du rock.* Seghers, 1975.

Láminas



Jim Morrison en la foto del libro anual del Instituto Alameda (California) en 1957. Archive Photos/Getty Images



Morrison fichado el 28 de septiembre de 1963, acusado de alteración del orden público, borrachera y resistencia a la autoridad en Tallhassee (Florida). © Michael Ochs Archives/ Getty Images



Sesión fotográfica para la cubierta del primer álbum de The Doors, 1967.
© Mark and Colleen Hayward/Getty Images



The Doors en el escenario del club The Scene, 27 de junio de 1967.
© Don Paulsen/Michael Ochs Archives/Getty Images



Ilustración del poeta romántico inglés William Blake
(1757-1827).
Yale Center for British Art / Album



Actuación de los Doors en el programa *Boss City* de la cadena televisiva KHJ de Los Ángeles, mayo de 1967. © Jasper Dailey/ Michael Ochs Archives/Getty Images



Jim con Pamela en el estreno de la obra del poeta beat Michael McClure *The Beard* en el Warner Playhouse (California), 24 de enero de 1968. © Max Miller/Fotos International/Getty Images



Foto de Paul Ferrara, director de los documentales HWY: *An American Pastoral y Feast Of Friends*, así como autor de la foto de la portada del disco Waiting For The Sun (1968). KPA-ZUMA/ Album



Morrison con telón de fondo psicodélico. © Yale Joel/Life Magazine/The LIFE Picture Collection via Getty Images



The Doors, chicos muy formales en 1968.
© Michael Ochs Archives/Getty Images)



Morrison en Alemania, 1968.
© Michael Ochs Archives/Getty Images

JULIUS CAESAR

And it's what in any fields
White and green grows a tree
And from the tree hang apples
Not for you to eat
In a way it matters more
Than it did before
To see the east voyaging through
True hard soft dunes

Birth birth reverie
In harmony
Summer saw caravans of fools
As he passes for reply
To sing the songs again
He sways to kiss the horrors underground
And from the ground a dove rises
And there's a mark of honour
A mask is left behind

Birth birth reverie
In harmony
To gentle form and noble force
Calm and past his voice cascades
From this gentle stage
Calm and past the city lies
On a horizontal ground
Kind and calm
Julius lies
For Octavian to prevail

Texto de la canción «Julius Caesar», grabada por Nico en su álbum *The Marble Index* (1968) —dedicada a Jim Morrison—, corregido por su puño y letra para el autor de este libro en1988. Archivo Alberto Manzano.

Birth birth reverie

In harmony

Traverses the peninsula

Bold sweeps whisper winds to strike

With his gentle kisses

The righteous and wise

And to my ambitious praise with this will

This will and order

Birth birth reverie

And it's what in any fields

White and green grows a tree

And from the tree hang apples

Not for you to eat

Beneath the heaving sea

Where statues and pillars and stones are tossed

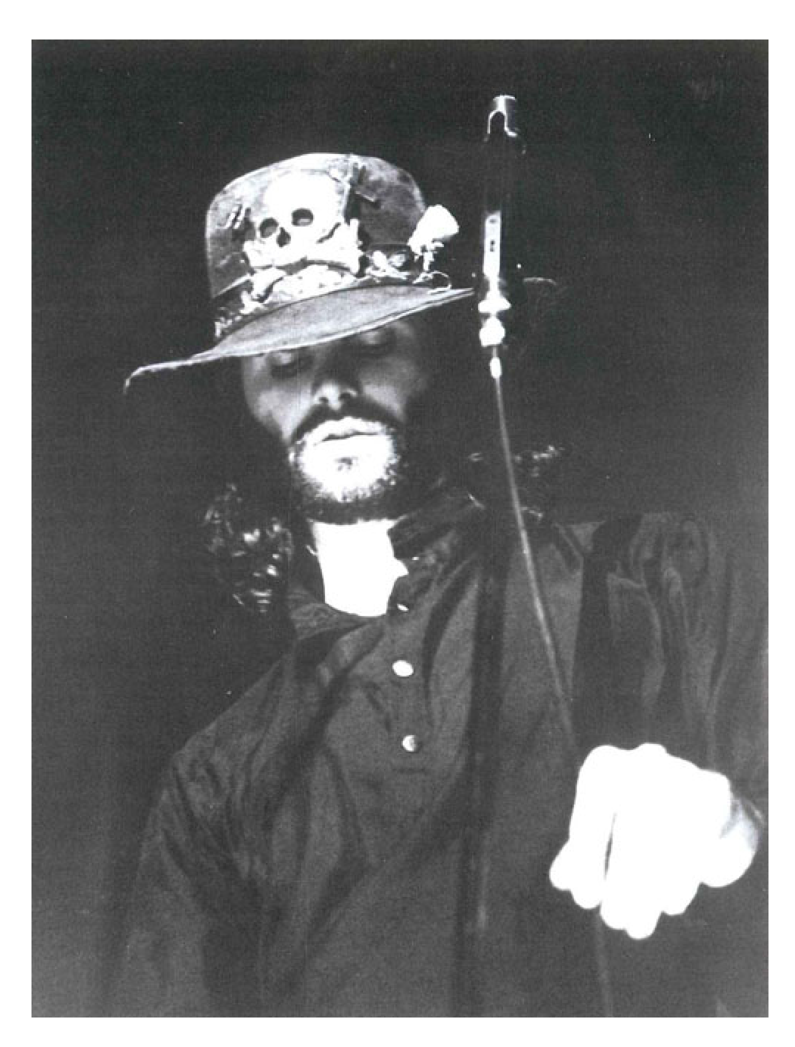
Rest for all these aching bones

To guide us far from energy

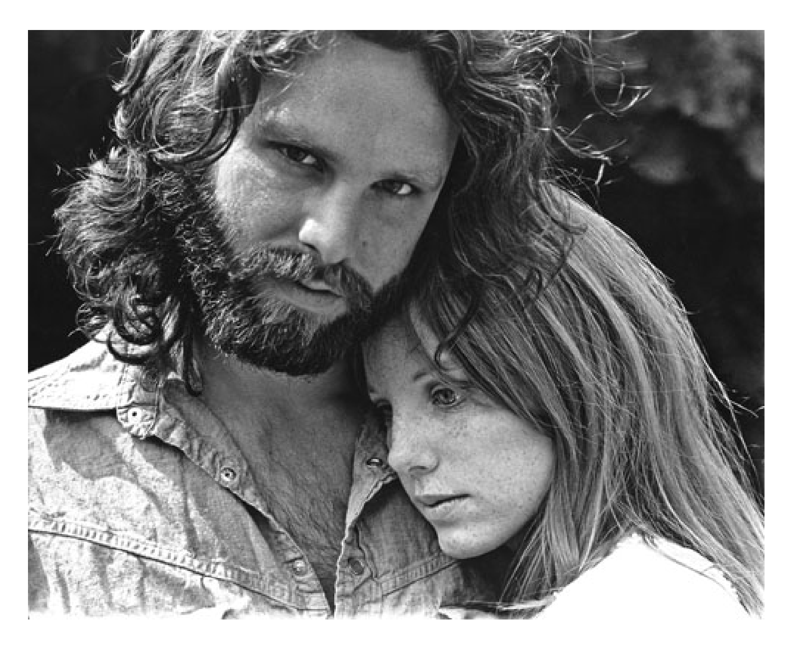
Birth birth reverie



Nico (1938-1988) en el club Jungle of Joy de Amberes (Bélgica), 14 de noviembre de 1987.
© Gie Knaeps/Getty Images/ Hulton



Durante el concierto en Miami, 1 de marzo de 1969. Album



Jim y Pamela en Bronson Caves (Griffith Park) de Los Ángeles, 1969.



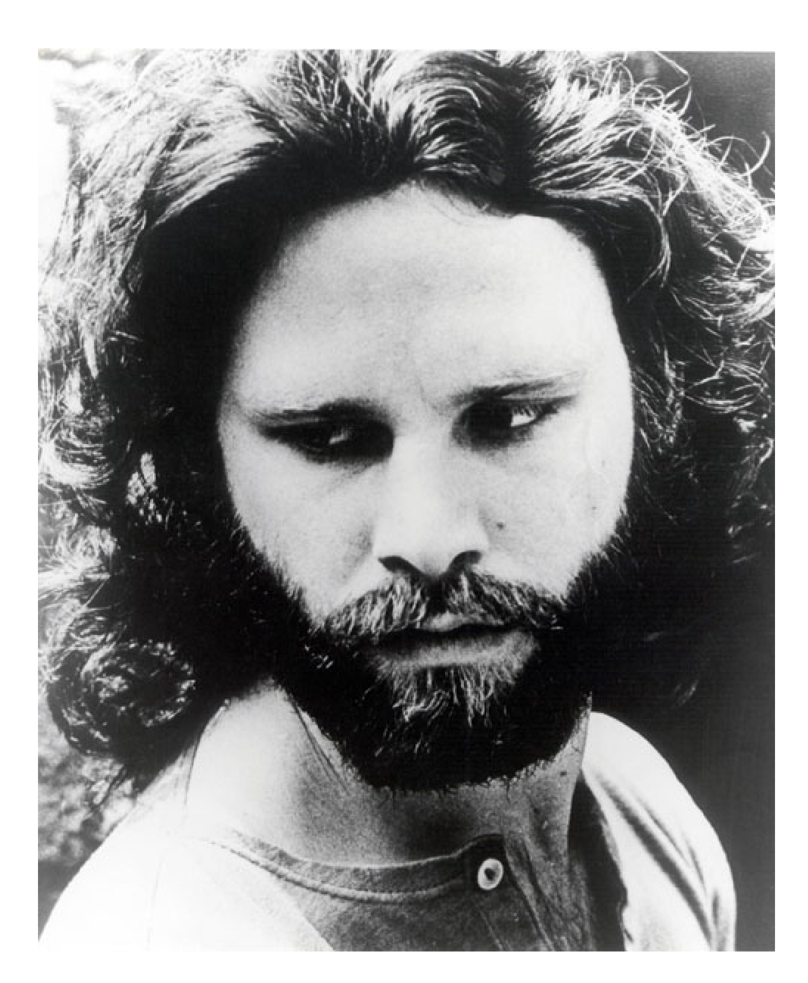
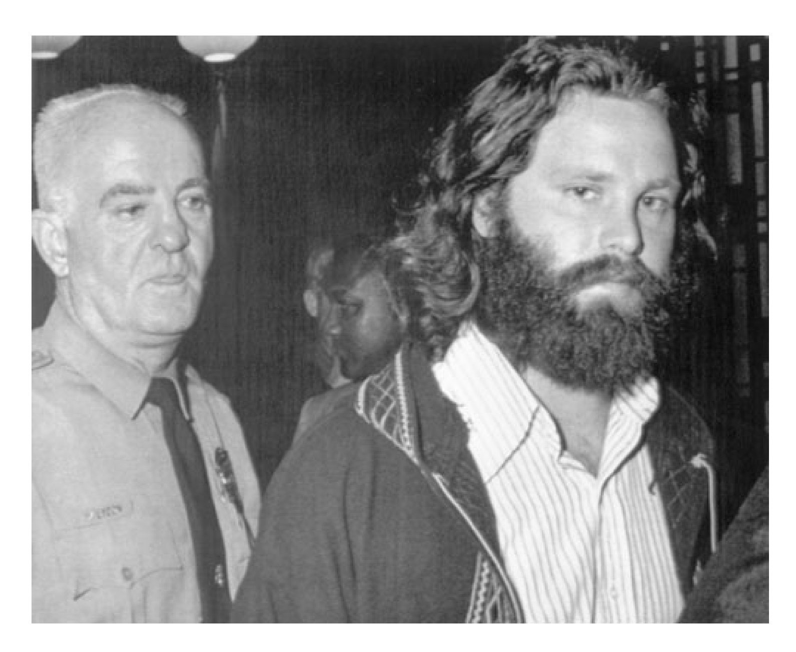


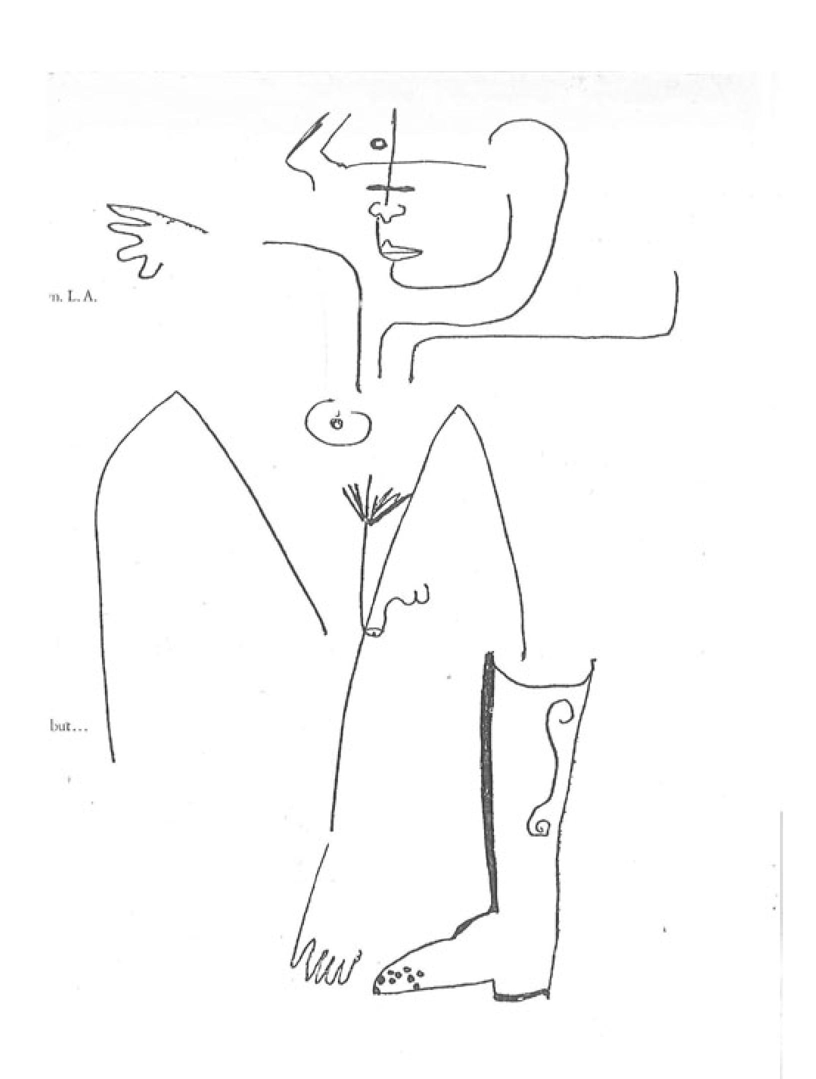
Imagen para la cubierta del poemario *Wilderness, The Lost Writings Of Jim Morrison*.



Tras el juicio en Miami, en octubre de 1970, Morrison abandona la sala bajo fianza de $ 50.000. Album



The Doors en la época de *L. A. Woman* (1971). © Wendell Hamick / Album



Dibujo de Morrison reproducido en el álbum *An American Prayer*. Album

RAPPORT MÉDICO-LÉGAL

Je soussigné Max VASSILLE ,médecin assermenté
Docteur en Médecine de la Faculté de PARIS
demeurant à Paris 3I rue du Renard
requis par Monsieur BERRY Robert Commissaire de Police
de l'ARSENAL
Officier de Police Judiciaire,
agissant sur délégation de Monsieur le Procureur de la République
conformément à l'article 74 du Code de Procédure Pénale, serment préalablement prêté de donner mon avis en mon honneur et conscience,
me suis presente le 3 Juillet I97I à I8 h
a (1) I7 rue Beautreillis escalier A 3e étage droite
afin d'examiner le corps identifié par l'enquête judiciaire comme étant
celui du nommé MORRISSON James
âgé de 28 ans.

J'ai constaté : que le corps ne présente en dehors de
lividités cadavériques habituelles aucune trace su
pecte de traumatisme ou de lésion quelqonque.Un, p
de sang au niveau des narines.L'evolution dém éta
de santé de Mr MORRISON telle qu'elle nous a été
raconté par un ami présent sur les lieux peut se
reconstituer ainsi,Mr MORRISON se plaignait depuis
quelques semaines de douleurs précordiales avec
dyspnée d'effort il s'agit manifestement de troubl
coronariens peut être aggravés par l'abus de boiss
alcoolisées.On peut concevoir qu'à l'occasion d'un
changement de température extérieure suivie d'un b
ces troubles se soient aggravés bruqquement donnan
le classique infarctus du myocarde cause de mort
subite. De mon examen je conclus
que la mort a été provoquée par un arrêt
cardiaque (mort naturelle).

Paris, le 3 Juillet I97I

(1) Lieu de l'examen

Acta de defunción. Album



Fan junto a la tumba de Jim Morrison en el cementerio Père Lachaise de París.
Rue des Archives / Bridgeman Images / AGIP / ALBUM

Notas

1. Anasazi: antigua civilización con más de dos mil años de historia que floreció entre los siglos XIII y XVI, antes de la llegada de los colonos españoles. La ciudad de Albuquerque fue fundada en 1706 por Francisco Cuervo y Valdez, en honor del duque de Albuquerque, virrey de Nueva España.

2. El mismo día del nacimiento de Morrison, John Lennon sería asesinado en 1980. El mismo día de 1994, murieron Antonio Carlos Jobim –el padre de la *bossa nova*–, y Rubén González –impulsor del son cubano–, en 2003. El 8 de diciembre quizá no sea un día cualquiera.

3. Cabo Cañaveral: descubierto en 1513 por el conquistador español Juan Ponce de León mientras perdía el tiempo buscando «la fuente de la eterna juventud». Desde 1950, es el principal centro de actividades espaciales de Estados Unidos.

1. *En el camino*: publicada en 1957, es la primera obra definitoria de la contracultura, un movimiento contestatario cuyo principal objetivo es agitar las conciencias dormidas del ciudadano norteamericano y sacudir con contundencia los cimientos de la sociedad.

1. Wilhelm Friedrich Kühne (1837-1900), fisiólogo alemán. Acuñó el término «enzima», trabajó sobre la fisiología del músculo y del nervio, y estudió los cambios químicos que ocurren en la retina por exposición a la luz.

2. Enkidu, personaje de la mitología sumeria, compañero de aventuras del rey y héroe mitológico Gilgamesh. La epopeya de su leyenda, escrita alrededor de 2000 a.J.C., narra que, en vista de la fuerza y la gran vanidad de Gilgamesh, la diosa Aruru decidió crear una criatura capaz de vencer en combate al rey sumerio, dando forma a Enkidu a partir de la arcilla.

3. Mani, fundador de la religión Manichea en Irán –siglo III–, una interpretación dualista del mundo, dividido entre el bien y el mal. Predicó el ascetismo y extendió su nueva fe por toda Persia.

Jim Morrison
Alberto Manzano

Diseño de cubierta: Planeta Arte y Diseño

Av. Diagonal, 662-664, 08034 Barcelona (España)
Libros Cúpula es marca registrada por Editorial Planeta, S. A.
Este libro se comercializa bajo el sello Libros Cúpula
www.planetadelibros.com

Primera edición en libro electrónico (epub): junio de 2021

ISBN: 978-84-480-2856-5 (epub)

Conversión a libro electrónico: Realización Planeta

¡Encuentra aquí tu próxima lectura!



¡Síguenos en redes sociales!